القاهرة

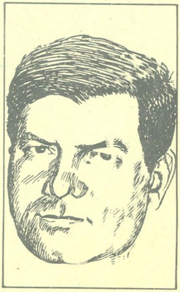
أدب . فكر . فن .

تصدر منتصف كل شهر   العدد ٨٣ ● ٢٩ رمضان ١٤٠٨ هـ ● ١٥ مايو ١٩٨٨ م   AL - QĀHIRAH

من موضوعات العدد :

- الموهبة الفنية من منظار الواقع
- علاقة الشعر العربى بالغناء
- رحلة الرواية الفلسطينية
- أثر التغيرات الاجتماعية على الشكل الروائى
- الملامح الأسطورية فى رواية « المسافات »
- قراءة عصرية للتراث العربى الاسلامى





- حول أول مؤتمر عن الدكاترة زكى مبارك

- حوار مع الشاعر : محمد إبراهيم أبو سنة

بالاضافة إلى الأبواب الثابتة :

- قصة ◆ شعر ◆ مسرح ◆ سينما ◆ مكتبة ◆ فنون تشكيلية
- من المجلات العالمية والعربية

● الثمن ٥٠ قرشاً ●

لوحة « متحابان فى مقصورة » للفنانة شويكار عكاشة



الفنانة « شويكار عكاشة » تخرجت فى المعهد العالى للفنون الجميلة عام ١٩٥٥ م ، وعملت مديرة لقسم التسجيل الفنى بدار الأوبرا منذ عام ١٩٦٢ م ، وتعمل الآن مديرة الأقسام الفنية بالفرقة القومية للفنون الشعبية . . تخصصت ــ فى الفترة الأخيرة ــ فى الرسم بخيوط الحرير على القماش ، واستهوتها كثيراً المنمنمات الاسلامية التى نشأت ــ فى بداية الأمر ــ فى بلاد الفرس ؛ وشاعت ــ بعد ذلك ــ فى معظم البلاد الإسلامية .

وقد استمدت المنمنمات اسمها من صغر حيزها وكثرة التفاصيل باللوحة ؛ . . واختارت الفنانة أهم هذه المنمنمات ؛ ثم نفذتها بالخيوط الملونة الدقيقة ، لتحفظ عليها تفاصيلها وألوانها الزاهية .

أقامت الفنانة أول معارضها بالقاهرة عام ١٩٨٣ وتوالت المعارض فى الداخل والخارج . . وكان آخر معرض لها بالقاهرة عام ١٩٨٨ .

واللوحة المنشورة « متحابان فى مقصورة » من مدرسة بوندى ببومباى ، وتتميز بتفاصيلها العديدة وألوانها المتميزة الصارخة المستحبة .

في هذا العدد

القاهرة

رئيس مجلس الادارة

أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

دكتور محمد أبو دومة

المشرف الفنى

محمود الهندى

سكرتير التحرير

شمس الدين موسى

الثمن ٥٠ قرشاً

الأسعار فى البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ١ر٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ١٢ر٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٠ر٨٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٦٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير ◆
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط ◆
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية ◆
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر ◆

حكمة من التراث إلى اليوم .. وإلى الأبد

هذه الأطروفة الفولكلورية الأدبية ـ التى استمدّها وعى الشعب العربى القديم من تجاربه الحياتية الوسيعة ـ نقدمّها هنا على سبيل التّذكار ، بلا تعليق .. لأن جوهر مغزاها ، يعكس بذاته ملخصاً وافياً لتاريخ بروتوكولاتى طويل ، تتكرّر مراحله ، عن نفس بشرية جسيمة التعقيد ، وجريمة الأنويّة . . .

وهذا التكرار ـ الثابت الوقوع دائماً ، والملموس حاليًا بيننا فى الزمان والمكان ـ يُعدّ فى ذاته ، أصدق تعليق . . .
وما أشبه الليلة بالبارحة !!

قال الراوى :

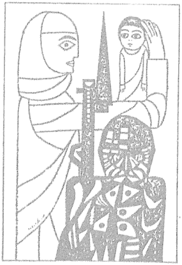
وحدّثنى أبو الحسن علىّ بن هارون الزّنجانىّ ، القاضى صاحب المذهب . . . قال :

ذات رَوَاح يوم ربيعىّ ، تقابل ـ مصادفة ـ فى إحدى الطرق الخلوية ، رجلان مسافران إلى مدينة بعينها . وسرعان ما تعارفا ، وأخذا بأطراف الحديث . وكان أولهما مجوسيّاً من أهل الرّىّ ، والآخر يهودياً من أهل مدينة جىّ ، التى كانت تقع بناحية اصبهان ، وتسمّى الآن شهر ستان .

وكان المجوسىّ راكباً بغلة مطهّمة ، تحمل له زاداً كافيا ، ومتاعاً يخفّفّ عنه وعثاء السفر . وكانت البغلة تسير بصاحبها الهوينى ، وقد بَدَا عليه الرضا ، وأثر النّعْمة ، والرفاهية ، وطيبة القلب .. أما اليهودىّ ، فكان يمشى على قدميه بلازاد ولا نفقة ، وتلوح عليه أمارات رقّة الحال ، والضّعة ، وخبث الطبع .

وبيناهما يتحادثان فى أمور عامّة ، التفت المجوسىّ إلى اليهودى ، وسأله هاشا باشّا : « أخبرنى يا فلان . . . ماهى عقيدتك ؟ ؟ . . وما مذهبك فيها ؟ ؟ »

فأجاب اليهودى : « أنا أعتقد أن فى هذه السماء إلهاً ، هو إلهى ، وإلهُ قومى بنى إسرائيل وحدنا . . وأنا أعبده ، وأقدسّه ، وأطلب فَضْل ما عنده من الرزق الوفير ، والعمر الطويل ، مع صحة البدن ، والسلامة من كل آفة . . . كما أسأله النصرة على عدوّى ، والخير لنفسى أولا ، ثمّ لمن يوافقنى فى دينى ومذهبى . أما من يخالفنى فى عقيدتى ، فهو خصمى اللّدود ، الذى لا أعبأ به ، بل ألعنه ، وأعتقد جازمًا أن ماله مباح ، ودمه حلال لى . . كما يحرم علىّ نُصرته ، وإغاثته ، ونُصحه ، والرحمة به ، أو الشفقة عليه . . . تلك هى أصول منهجى الراسخ »



وبعد أن انتهى اليهودى من إجابته ، تطلّع إلى صاحبه فى السفر ، وسأله : « لقد أخبرتك بعقيدتى ومذهبى ، وما اشتمل عليه ضميرى . . . جاء دورك لتخبرنى عن شأنك وعقيدتك ، وما تدين به ربك ؟ ؟ »

فقال المجوسى : « أما عن عقيدتى ورأيى ، فهو أنى أريد الخير لنفسى ، ولكل أفراد الجنس البشرى ، ولا أريد أن ينزل سوء بأى عبد من عباد الله ، ولا أتمنىّ لأحد ضرًا . . . وفى هذا الأمر ، يستوى لدىّ الذى يوافقنى فى عقيدتى ، أو الذى يخالفنى فيها »

فسأله اليهودى ممتحناً ، وقد انبثقت فى خاطره صورة مُدية حادّة تنتظر مصاحبه صورة أخرى : « حتى ولو أساء إليك هذا الأحد ، أوظلمك ، أو تعدّى عليك ؟ ؟ »

فأجاب المجوسىّ فى الحال : « نعم ، حتى ولو فعل ذلك .. لأنى أوقن أن فى هذه السماء إلهاً خبيراً ، عالماً ، حكيما . لا تخفى عليه خافية من شىء . . . وهو يجزى المحسن بإحسانه ، والمسىء بإساءته »

فأطرق اليهودى لحظة ، وحدّج صورة المدية بذهنه الذى شرع يعمل سريعاً فى تحبيك الشرّك . . . ونظر إلى المجوسى نظرة غريبة ، تمازجت فيها عناصر التّربصّ ، والتّلطف ، والمداهنة ، والاستثارة ، وقال له : « يا سيدى فلان . . . لا أراك تنصر مذهبك ، وتحقق رأيك فيه ؟ ؟ »

فتسأل المجوسى الطيّب فى استنكار : « كيف ذاك ؟ ؟ »

فردّ عليه صاحبه فى نبرة مستكينة : « لأنى من أبناء جنسك ، وبَشَرٌ مثلك . وأنت ترانى أمشى خاوى الوفاض ، جائعاً ، تعبًا ، مجهد البدن والنفس ، وأنت راكب مرتاح ، وشبعان ، وتبدو فى رَفْهنيّة من العيش . وهذا التباين ، يخالف عقيدتك التى حدثتنى عنها »

فردّ المجوسى : « صدقتَ فيما قلتَ ، وماذا تبغى ؟ ؟ »

فقال اليهودى مفتحماً مشاعر مرافقه : « أن يصدق القول العمل . . . أطعمنى من زادك الوفير ، وانزلْ عن دابتك ، كى تحملنى ساعة أو بعضها ، فقد ضعفت وهدّنى الكلل » وقال المجوسى : « نعم ، وكرامة . . تفضل »

ونزل عن بغلته ، وتوجَّه مع صاحبه إلى ظلِّ شجرة وارف ، كانت منتصبة على جانب الطريق . وفرش بساطاً ليّناً ، وأخرج خير ما فى صرّته من أكل وشراب . وظل يُطعم اليهودى ويسقيه ، حتى شبع ، وارتوى واستراح . ثم أركبه بغلته ، ومشى هو بجواره يتحادث معه فى لطف ساعة أو تزيد . . .

وأحس اليهودى أن يديه قد أحكمتا القبض على لجام البغلة ، وأنّها استكانت بين ساقيه ، وأيقن أن صاحبها المجوسى ، قد بدا عليه الإعياء من طول المشى ، ولا يستطيع المغالبة أو المنازعة . . وعندئذ انبثقت فى ذهنه صورة رطل اللحم المنتظرة ، إلى جنب صورة المدية ، ولم يبق غير الاقتطاع . فنخس بطن الدابّة بكعبيه ، وشدَّ الزمام بعنف ، فاندفعت تهرول فى خطاها . فتخلّف عنها المجوسى ، وبقى يظلع فى مشيته من شدّة التعب ولا يستطيع اللّحاق بها . فصاح مستشفعاً : « يافلان ، قف ، واحملنى معك ، فقد انحسرتُ وانبهرت ، وأصابنى النصَّب ، حتى لأكاد أسقط مغشيًّا علىّ »

فالتفت اليهودى خلفه ، وأجابه شامتاً : « ألم أخبرك عن مذهبى ، مثلما أخبرتنى أنت عن مذهبك ؟ ؟ لقد انتصرتَ أنت لمذهبك وحقّقتهَ . وها أنا أريد بدورى أن أحققّ مذهبى الذى كاشفتكَ به ، وأنصرُ رأيى واعتقادى كما فعلتَ أنت »

ثم جعل يحركّ البغلة فى غبطة ، ويحثها على الإسراع ، بينما أخذ المجوسى يقفوه ، ويغمز فى مشيه موجوع القلب والجسم . . . وطفق يصيح : « يافلان ، قف . . أرجوك أن تحملنى فقد عرجت كلالة . أستحلفك ألاّ تتركنى فى هذا الموضع الموحش فتأكلنى السّباع ، وأموت ضياعاً . . . يافلان ارحمنى كما رحمتك . . . أتوسلُ إليك أن تنقذنى »

إلا أنّ اليهودى تصامم ، ولم يعبأ بنداء المجوسى واستغاثته ، ولم يُبال بضعفه ، وهلاكه المحقق . . حتى اختفى بالبغلة تماماً عن بصر صاحبها . . ولما يئس المجوسى من استرحام مغتصبه الزّنيم ، وأشفى على الهلكة ، تذكّر اعتقاده ، وما وصَفَ به ربّهَ ، فرفع طرفه إلى السماء متضرّعاً ، وقال ، « إلهى ، لقد علمت أنّ اعتقدتُ مذهبًا ونصرتُه ووصفْتُك بما أنت أهل به . إلهى ، لقد سمعتَ ماحدث ، وشهدتَ عليه . فحققّ عند هذا الغادر الباغى علىّ ماتجدُتك به ، كى يعلمَ حقيقةَ ماقلتُ »

ثم أخذ يعرج فى مشيه المتخاذل ، وقد أحسَّ بمرارة الغدر ، وحلاوة الإيمان تطفو عليها ، كالموجة تمسح صهد الرمل . وما كاد قرص الشمس يتذاوب فى منحدر المغيب ، ويتقدّم فى مسيرته قليلاً مع مسيرة العشيَّة الخفيفة الايقاع ، حتى رأى بغلته ، وقد ألقت باليهودى على الأرض ، فانهشمت عظامه ، وراح يئنّ ويتوجّع ، بينما وقفت هى نافرة ناحية منه ، تنتظر وصول صاحبها . . .

ولما أدرك المجوسى بغلته ـ التى يبدو أن اليهودى قد أساء معاملتها وهو متعجّل ـ أصلح حالها ، وربّتَ عنقها ، وهمّ بركوبها ، عازماً على ترك اليهودى وحده ، يعالج كرب الموت . إلاّ أن اليهودى نادى عليه متوسّلاً باكياً : « يافلان ، انقذنى . . ارحمنى يا سيدى واحملنى ، ولاتتركنى وحيداً فى هذه البريّة ، فأهلك ألماً ، وجوعاً وعطشاً ، أو تفترسنى الوحوش الضّارية . . . أرجوك أن تنصر مذهبك ، وتُحقق اعتقادك . . »

فردَّ عليه المجوسى قائلاً : « قد فعلتُ ذلك ، ولكنّك خُنت ، وغدرتَ ، ولم تفهمْ ماقلتُ لك ، ولم تعقلْ ماوصفتُ »

فقال اليهودى مُطيلاً المحاورة والمناورة : « وكيف ذلك ، أيها العزيز الشهم ؟ ؟ »

قال المجوسى : « لأنى وصفت لك مذهبى ، فلم تصدقنى فى قولى ، حتى حققتهُ بفعلى . . . وذاك أن قلتُ لك : إن فى هذه السماء إلهاً خبيراً ، عالماً ، حكيما . لا تخفى عليه خافية من شىء . وهو يجزى المحسن بإحسانه ، والمسىء بإساءته »

فقال اليهودى مغصوباً على الاستسلام : « لقد فهمت ماقلت أنت ، وعلمت ماوصفتَ »

فسأله المجوسى متعجباً : « فما الذى منعك من أن تتعظ بما سمعتَ ؟ ؟ »

فأجاب اليهودى وهو يكشف عن جوهر نفسه : « مَنعَنى اعتقادى الذى نشأتُ عليه ، ومذهبى الذى تربّيتُ به ، وإيمانى الذى تشرّبتهُ قبل أن أولد ، حتى ترسَّخ بعد ذلك فى أعماق ذاتى ، وأصبح مألوفاً لى كالجبلةِ الصخرية ، بطول الدأب فيه ، واستعمال أصوله فى ممارساتى الحياتيه ، مقتدياً فى ذلك بالآباء والأجداد ، وأجداد الأجداد ، والمعلّمين من أهل دينى ومذهبى . . . إن ذلك الطبع الموروث كالأُسّ الثابت ، والأصل النّابت ، أصبح من المستحيل أن يُترك ، أو يُرفض ، أو يُزال . . . وسيبقى هذا الطبع الغريزى باقياً إلى أبد الآبدين . . . فارحمنى »

فرقَّ قلب المجوسى لاعترافه ، وحمله معه على بغلته ، حتى وافى المدينة ، وسلَّمة إلى أوليائه محطمًّا موجوعاً . وحدَّث الناس بحديثه وقصّته ، وكانوا يتعجبّون من شأنهما زمانا طويلاً . . .

وسأل بعضُ الناس المجوسىّ فيما بعد : « كيف رحمته بعد خيانته لك ، وغدره بك ، وبعد إحسانك إليه ، وعطفك عليه ؟ ؟ » فردَّ المجوسى قائلاً : « اعتذر بحاله التى نشأ فيها ، وَدَأبَ عمره فى اعتقادها ، وسعى لها واعتادها ، حتى أصبح الغدر بمن ليس من ملتّه ، من صميم جبلّته . وأدركتُ أن هذا الطبع الخوّان مستحيل الزوّال عنه . ولهذا ، صدقته ، ورحمته . . وكان ذاك ، شكرُ منى على ماصنع الله بى حين دعوتهُ عندما دهانى من اليهودى مادهانى . . فبا لرحمة الأولى أعانى ربى ، وبالرحمة الثانية شكرتهُ على ماصنع بى »

ثم ختم الراّوى قصّته بقوله :

« هذا كلهُ سردناه لسبب الأمر الذى يبدو من غير جَنَان ، والعارض الذى يبرز من غير توهّم »

انتهى ◆

(بتصرف عن كتاب أبى حيّان التوحيدى (٩٢٢ ـ ١٠٢٣ م) المسمّى « الإمتاع والمؤانسة » ، الجزء الثانى . من تصحيح وضبط : أحمد أمين ، وأحمد الزين القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٢ . ص ١٥٧ ـ ١٦٠)

إبراهيم صادق

من اتجاهات الرواية الفرنسية المعاصرة

رينيه فاليه : وأدب موضوعه البسطاء

د . مصطفى ماهر

ليس من السهل على المتتبع لتطورات الآداب الأوروبية أن يكتشف قوالب محددة يستطيع أن يستخدمها فى ترتيب وتبويب الانتاج الكبير المتعاظم من الأعمال الأدبية . وإذا كان هذا المتتبع للآداب الأوروبية حريصاً على الدقة العلمية التى ينبغى أن يأخذ الناقد الجاد والدارس الجاد نفسه بها ، فليس أمامه من سبيل آخر - برغم الصعوبات النظرية والتطبيقية - إلا التمسك بالترتيب والتبويب والبحث عن مبادىء وأساسيات يطمئن إليها ، ومن بينها البدء بجمع الملاحظات وتمحيصها والتماس ما بينها من تشابه أو اختلاف ، والسير خطوة خطوة ، دون الالتجاء إلى التعميم المتعجّل . ونحن إذا نظرنا إلى الأدب الفرنسى المعاصر وجدنا طائفة من الكتاب يجعلون من البسطاء موضوعاً لأعمالهم ، ووجدنا من القراء استجابة واضحة لاستقبال هذا النوع من الأدب . وليس من شك فى أن هذا النوع من الأدب له مبرراته الفكرية والاجتماعية والنفسانية والجمالية .

هذه الطائفة من الأدباء لا تهتم بالملوك والأمراء والقادة السياسيين والزعماء ولا تهتم بمشاهير العشاق والأبطال والمجرمين ، ولا تهتم بالحالات الشاذة أو الغريبة ، وإنما تهتم بالبسطاء ، بالبشر العاديين ، بمن ليسوا أبطالاً ، ولا يمكن أن يكونوا أبطالاً . من هؤلاء رينيه فاليه صاحب رواية « حساء الكرنب » التى غيّرنا عنوانها فى الترجمة العربية إلى « الطبق الطائر » لأسباب لا تغيب عن القارىء الواعى .



يمكننا أن نبدأ من هذا المنطق فنقول إن رينيه فالليه يدخل فى هذه المجموعة التى تنشىء أدب البسطاء أو أدب أهل الأحياء الشعبية فى المدن أو أدب الريفيين إذ التمس البسطاء فى بيئة من بيئاتهم الأولى . وهو بطبيعة الحال لا ينشىء على هذا النحو أدباً شعبياً ، فالفارق كبير بين الأدب الشعبى الذى ينشأ نشأة تلقائية أو شبه تلقائية ، والأدب الذى يصور شخصيات أو مشاهد أو مواقف أو مواضيع مرتبطة أشد الارتباط بالأوساط الشعبية . ورينيه فالليه مهىء بحكم نشأته لهذا النوع من الفن ، فقد ولد فى عام ١٩٢٧ فى مدينة فيلنيف سان جورج فى المنطقة الريفية إلى الجنوب من باريس لأب يعمل فى السكة الحديدية . وبدأ منذ وقت مبكر يكتب مستوحياً البيئة التى نشأ فيها وارتبط بها وجدانياً وفكرياً ، فلما قدم أعماله الأولى إلى الأديب الشاعر سندرار ، صاحب الكلمة المسموعة فى أوساط المهتمين بالشعبية ، قدّره ، وأوص به مجلة(الليبراسيون) فدخل فى عداد محرريها فى عام ١٩٤٥ ، وعُرف كاتباً للعمود وناقداً أدبياً ، وانتقل إلى المجلة المعروفة « البط المغلول » ذات الطابع الفنى الساخر وظل يمثّل فى كتاباته الشعبية حتى وافته المنية فى عام ١٩٨٣ وهو فى السادسة والخمسين من عمره . وكانت رواياته قد انتشرت انتشارا واسعا وحصل فى عام ١٩٥٠ على جائزة الشعبية تقديرا لروايات ثلاث : « الضاحية الجنوبية الشرقية » التى ظهرت فى عام ١٩٤٧ ، و« الزهرة والفأر » التى ظهرت فى عام ١٩٤٨ و« بيجال » فى عام ١٩٤٩ . ونذكر من رواياته الأخرى« الحزام الكبير» (١٩٥٦) التى تحولت كما تحولت أعمال عديدة له إلى أفلام سينمائية . ويحتل رينيه فالليه فى مجال كتابه السيناريو مكانه شبيهة بمكانته فى مجال كتابه الرواية والنقد الأدبى والمقال .

سار رينيه فالليه فى فلك الشعبية التى استقرت فى عالم الأدب فى نهاية العشرينيات وأصبحت لها جائزة تمنح إلى يومنا هذا . ومن الواضح أن هذا الاتجاه ارتبط بفكرة جديدة على عالم الأدب والفن أخذت تتبلور منذ القرن الثامن عشر مع المطالبة بحرية الفن والفنان ، وتطالب بأن يخرج الفن من الإطار الضيق للتفنن أو الصناعة أو التقييد الأكاديمى وأن يغترف الفنان من التلقائية ، ويفعل ما يحلو له . وقد فرض هذا الاتجاه نفسه بمرور الزمن وتولدت عنه اتجاهات الفن الحديث فى مجالات الفن المختلفة ومنها الأدب ، وأصبح من حق كل انسان أى كان أن يشارك فى الفن ، فيبدع ويتذوق ويكون موضوعاً للأعمال الفنية . وهكذا دخلت الساحة الفنية فئات لم تكن تسلك السبيل إليه دخل المجانين والعصابيون ، ودخل الأطفال والبدائيون ، ودخل البسطاء والسذج ، ودخلت كل فئات المجتمع . كان هذاالأساس النظرى الذى برّر العديد من الاتجاهات الجديدة التى أثبت بعضها قدرته وأحقيته فى البقاء ، وتبدد البعض الآخر .

وعلينا فى مواجهة هذا التنوع أن نلاحظ أن الشعبية ليست هى وحدها التى اهتمت بالشخصيات الشعبية البسيطة ، فهناك مذاهب مختلفة صورت الموضوعات نفسها ولكن من منظور مختلف . من هذه المدارس مثلا الرومانتيكية والواقعية والطبيعية أو الناتورالية . الشعبية لا تصور الموضوعات الشعبية من حيث هى حالات توضع موضع الدراسة ، ولا تصورها من منظور الاهتمام بالطبقة الكادحة أو المطحونة ، ولا تصوّرها من منطلق التعاطف الوجدانى معها ، بل تصورها من منطلق الإيمان بأن لها قيمة فى حد ذاتها ، قيمة فى لغتها وفكرها الساذج وأخلاقيتها المضطربة .

ويرتبط الاهتمام بالبساطة والشعبية بالميتوس الجديد التى بدأ بعض المفكرين والنقاد يلاحظونه منذ عدة سنوات وذهبوا إلى أنه يطبع زماننا بطابعه ، ونعنى بالميتوس شيئا أشبه بالأسطورة أو الحكاية المبدئية تتكون تجسيماً لفكرة عامة وتتحول إلى أساسية . تستخدم للتفسير وتأويل كثير من الأحداث . يقوم الميتوس الجديد على الاعتقاد فى أن العلوم والتكنولوجيا لم تحقق النفع الذى كان الإنسان يرجوه من ورائها ، بل انقلبت إلى الضد وأصبحت وسيلة لفناء الجنس البشرى وتغيّر موقف الإنسان فأصبح يحلم بالعودة إلى عصر ما قبل العلوم والتكنولوجيا إلى عصر الريف الهادىء البسيط والغابة البكر ، عصر الطبيعة التى لم تمتد إليها يد التشويه . وكان الأدباء والشعراء والمفكرون قد انقلبوا على أسطورة الإيمان المطلق بالنور الذى ينطلق من التكنولوجيا ، وبدأنا نقرأ عن صورة أكوام القمامة التى تتكون من أثر التكنولوجيا الحديثة والتى توشك أن تدفن الانسان تحتها ، ثم أخذنا نقرأ عن السفينة تيتانيك التى صنعت طبقاً لأحدث ما وصلت إليه التكنولوجيا لكى لا تغرق ، فإذا بها تغرق فى أول رحلة لها ، وبين هذا وذاك نقرأ عن الآلات المتطورة التى أنشأها الإنسان لتحقق له السعادة فإذا بها تتحول إلى آلات للإبادة ـ وقد أدت هذه الأوجه المختلفة للأسطورة الجديدة إلى إحساس يختلج فى الشعور أو فى اللاشعور بالفناء على يد التكنولوجيا ،

وتكونت انعكاسات متعددة لمواجهة هذا الاحساس ، من بينها العودة إلى الطبيعة والعودة إلى البساطة والعودة إلى الطفولة والعودة إلى الماضى .

ومن هنا نفهم التداخل والاختلاط الذى يتسم به القالب القصصى الذى يستخدمه رينيه فالليه فى رواية « حساء الكرنب » أو « الطبق الطائر » . فالرواية فى جانب كبير منها رواية ريفية ، ولكنها فى الجانب الآخر رواية من روايات الخيال العلمى ، وفى الروايةموضوعات متعددة يعالجها الكاتب فى هذا الإطار المزدوج ، نذكر منها موضوع المحافظة على البيئة الطبيعية وحمايتها من المشروعات الصناعية أو التجارية التى تفسد صورتها وتصيبها بأضرار جسيمة . ومنها موضوع الحفاظ على التراث بمعناه البسيط ، ومنها موضوع المال وتأثيره على أخلاق الناس ، وموضوع التصادم بين الأجيال ، أو الصراع بين القديم والجديد ، وموضوع الزمان والمكان وتأثيرهما على الإنسان وحياته بعد أن ألقت النسبية عليهاالضوء وتحدثت عنها حديثاً يجمع بين الدقة والغرابة كل الغرابة .

ويمكن القول إن أحداث رواية « حساء الكرنب » أو « الطبق الطائر » تدور حول شخصيتين رئيسيتين من الفلاحين هما سيسيس شيراس وجلود راتينييه ، أحدهما كان يحترف حفر الآبار ، والثانى كان يحترف صناعة القباقيب - فهما من حيث الأصل والصناعة ينتميان انتماءً قوياً إلى الريف . أما سيسيس فكانت له حدبه تشوه منظره ، ولعلها هى السبب فى أنه لم يتزوج ، وأما جلود أو كلود فكان متزوجاً ومرضت زوجته وماتت ، وبقى وحده . تقدمت السن إذن بالرجلين وأصبحا يقضيان الأيام الأخيرة من حياتهمافى بساطة القرية ، تربط بينهما صداقة عميقة الجذور ، قد تعكرها بعض الخلافات الطارئة ، ولكن المياه ما تلبث أن تعود إلى مجاريها مؤكدة عمق هذه الصلة بين الناس . فليس معنى الصداقة أن يفكر الصديقان نفس الأفكار وأن يحسا نفس الاحساسات وأن يقوما بنفس الأعمال دون أن يختلفا ، ولكن الصداقة تعنى رابطة عميقة فيها الالفة وفيها المودة وفيها الانسجام الذى يتسع للخلافات والتناقضات إذا ما كانت حسنة النية ، واذا ما كانت بعيدة عن المساس بالمبادىء الأساسية والأفكار العامة . فهما يؤمنان بالقرية وبالقديم وبالحياة الهائنة ، ويكرهان المدينة والموضات الحديثة والحياة المضطربة الصاخبة ، وهما يحبان المتعة التى تتمثل فى الطعام والشراب ، وبخاصة فى ألوان الطعام التراثية التى يرمز إليها حساء الكرنب ، وألوان الشراب التى ترمز إليها الخمور . وقد نجد نحن فيهما غرابة وهما يكثران من الشراب ، ولكن ينبغى علينا ألا ننسى أنهما يمثلان حضارة أخرى فى زمان ومكان آخر .

وهما يلاحظان فى دهشة ما يجرى على القرية ، فهى تسير بخطى سريعة إلى الفناء ، وتتحول إلى شىء آخر على أيدى الأجانب الذين يغزونها ، والتجار الذين يأتون من خارجها ليقيموا فيها مشروعات مربحة على الأنماط التكنولوجية الجديدة التى تقتلع جذور هويتها ، وتقلب نظام الطبيعة رأساً على عقب .

وفجأة تحط فى القرية مركبة آتية من كوكب آخر ، ينزل منها شخص يسميه كلود « لا دنريه » وأسميناه فى الترجمة « نادر » تأتى هذه المركبة الفضائية أو الطبق الطائر من كوكب يمثل التقدم التكنولوجى والعلمى فى كل جانب من جوانب الحياة . كل شىء يقوم على حساب علمى صارم ، فالطعام مثلاً ليس متعة وانما هو وقود له مواصفات معينة ، والناس يقومون بمهام كالتروس فى الآلة . ليس هناك هذا الشىء الذى يعرفه بالفطرة هذان الرجلان البسيطان والذى يتلخص فى كلمتين : المتعة والصداقة . أما متعة الحياة فلا شأن لها بالمال ، فالإنسان البسيط يمكن أن ينعم بحساء الكرنب الذى لا يتكلف كثيراً . إنه يعده بيديه ويضع فيه قبساً من روحه . ولقد جرّب نادر هذا الحساء فوجده رائعاً وأخذ منه إلى أهل الكوكب فوجدوا فيه شيئاً فريداً كفيلاً بأن يغير حياتهم . وأما الصداقة التى تجمع بين القلوب ، ولا تخفى مأرباً خبيثاً أو حرصاً على كسب ، فهى نبع الخير فى القرية البسيطة . ولقد دهش الكائن الفضائى عندما وجد من جلود ترحيباً خالصاً وحفاوة مجردة عن الغرض ، ونعم بصداقته ، بهذا الرباط الذى لا يعرفه أهل الكوكب ، وإنهم لأصحاب معرفة وتمكن من العلوم والتكنولوجيا ، يستطيعون أن يقلبوا نظام الأشياء ، ويأتوا بالعجب المدهش من الأمور .

نقرأ عن هذا كله بأسلوب فيه كل مكونات الشعبية الريفية الفرنسية ، من ملاحظة ساذجة ، وتعليق ساخر ، ونكتة فجه لاذعة لاحد لبذائيتها ، ونقد لكل شىء ، وكل انسان . ومن الخير أن رينيه فالليه اختار لروايته هاتين الشخصيتين الساذجتين تعبران عن أفكار ظاهرها السذاجة وباطنها الحكمة العميقة . هذا التناقض بين الظاهر والباطن معين معروف يلجأ إليه الكتاب فيغترفون منه ، ويسلكون به تارة طريق المأساة ، وتارة طريق الملهاة ، ويعبرون بالسخرية والتهكم عن حقائق خفيت عنا ، فنحن نلتمسها من تحت القناع الذى يسترها والذى يشدنا إلى التعرف إليها والتأمل فيها . تقوم بهذا الدور التنويرى ببراعة مستترة الشخصيات الساذجة ، وشخصيات المجانين أو المختلين وشخصيات الأطفال . . كل الشخصيات التى لا نتوقع منها عمق الفهم ، وسعة المعرفة .

ورينيه فالليه لا يتعب قارئه معه ، فهو يصارحه من الصفحات الأولى للرواية بالموضوع . الجملة الأولى تقول : « لا نجاوز الحقيقة إنْ قلنا إن القرية خلت من كل شىء » وتعبر عن خلو القرية من كل مكوناتها الحقيقية ، من الكعك الفلاحى الذى كان الناس يتمتعون به . والجملة الثانية تتحدث عن المقابر . إلى المقابر انتقل الكعك الفلاحى المستدير الجميل . ثم يتناول الكاتب التحللّ الذى أصاب القرية تفصيلاً ، فقد فقدت اسمها وأصبحت رقماً من الأرقام ، لم يعد فى القرية شىء يميزها ، أصبحت كالمدينة . النساء يغسلن بالآلات الكهربائية ، ويستمعن إلى الإذاعة ، وكن فيما مضى يجلسن أو يقفن إلى ألوح الغسيل ويغسلن بماء طبيعى تعوم فيه الأسماك الصغيرة ، ويسمعن رقرقة الماء . - كذلك خلت الطرقات من رائحة الخيول ، فلم تعد هناك عربات تجرها الخيول ، ولم يعد هناك بيطار ولا كور ولا منفاخ ولا مشرب للخيل ، ولا قرقعة حوافر ، وطرقعة سياط ، ولا بردعة ولا برادعى - ركب الناس المركبات البخارية ، وذهبوا إلى المصانع .

وتزخر لغة رينيه فالليه بالملاحظات الساخرة ، فهو يعيب على القرية الحديثة مثلاً أنها خلت من المهابيل . كانت القرية تحب مهابيلها ، وكان الأذكياء يعرفون أنهم أذكياء عندما يقارنون أنفسهم بهم . أما الآن فقد أرسل المهابيل إلى مصحات الأمراض العقلية فساءت حالتهم ،

وأصبحوا مجانين حقيقيين ، ولم يعد فى مقدور العقلاء أن يحكموا على درجة ذكائهم لضياع المقياس .

وينتقل فالليه إلى الفصل الثانى ليصف شخصيتى سيسيس شيراس وجلود اللذين يسكنان فى بيتين على الطراز القديم ذى التقفيصة التى لم يعد الناس يستخدمونها . إنهما يعيشان على نحو قريب من الفطرة ، لا يرتبطان بحضارة العصر إلا برباط واه يتمثل فى الجريدة التى يقرآنها ولا يفقهان كثيراً مما يكتب فيها ، وفى السجائر التى يدخنانها ويشعلانها بالبنزين أو بالمخلوط الذى يستخدم للموتوسيكلات ، وفى الطبيب الذى يدخل الرعب الى قلبيهما ويريد أن يمنعهما عن الأشياء التى يجدان فيها المتعة وبهجة الحياة .

وفى الفصل الثالث يخرج الرجلان الى القرية ويلفت نظرهما هؤلاء الأجانب الذين أتوا يشترون الحظائر القديمة ويحولونها بالتكنولوجيا الحديثة إلى أماكن لقضاء العطلة . أما البلجيكيون فليس بينهم وبين الفرنسيين عداوة قديمة ، ولهذا يفكر سيسيس وجلود فى الذهاب إليهم وتحيتهم حتى لا يظنوا أن الفرنسيين لايؤدون ما يجب على المتحضرين تأديته من واجب حيال الضيوف . ولكن اللقاء يضطرب عندما تتناهى إلى السمع أصوات طلقات نارية . ماذا حدث ؟ لقدأتت أسرة ألمانية إلى حظيرتها التى اشترتها لتحولها إلى شاليه ريفى ، فما سمع الجد أن الألمان أتو حتى تحركت فى نفسه ذكريات أيام الحرب العالمية الأولى وحمل البندقية ، وخرج يطارد الألمان الجبناء . واضطر البوليس الى التدخل . وانتهى الأمر . أما الشىء الذى لم ينته فهو تبدد الهدوء الذى عاشت فيه القرية تاريخها الطويل . وليس هذا الغزو الأجنبى الجديد إلا علامة على عصر جديد مضطرب صاخب .

يصور الكاتب فى الفصل الرابع بعض مظاهر الانقلاب الذى بدأ يخطو بخطى حثيثة إلى حياة القرية ، فقدت بدأت المبتكرات الحديثة زحفها : التليفزيون والتدفئة المركزية وغيرها وغيرها . وأصبح الرجلان المسنان أضحوكة فى نظر أولاد الأجانب يحملقون فى قباقيبهما ويسخرون منهما . وأدرك الرجلان هذا فاستبد بهما الحزن ، وتذكر جلود المقابر وتاق إلى الموت . وشعر بوحشة إلى فرانسين ، زوجته التى ابتلعت كميات ضخمة من العقاقير فلم تفدها بشىء ، وماتت . وأتى الأحدب بالأكورديون وعزف الموسيقى ، موسيقى جميلة عن أغنيات قديمة تتحدث عن فرسان القمر . ونسى الصديقان الموت ، واستغرقا فى المزاح ، وعلت أصواتهما وما كانا يحدثانه من صخب بدائى فج ، حتى غلبهما النعاس ، وانصرف جلود وهو ينظر إلى السماء فى تلك الأمسية الربيعية ، وعجب للنجوم الكثيرة التى ارتسمت على صفحتها كفقاقيع الدهن على سطح حساء الكرنب .

أما الفصل الخامس من الرواية فهو بمثابة نقطة التحول التى تقلب الأحداث . أحس جلود فجأة بأن الساعات قد توقفت قبيل الساعة الواحده بعد منتصف الليل ، وأحس فى الوقت نفسه بأشياء مختلفة توحى إليه بأن ظاهرة كونية قد حدثت ، ونظر من خلال الطاقة فوجد شيئاً لامعاً هو طبق طائر ، وقد خرج منه رجل غريب السحنة ، غريب الثياب ، غريب اللغة . وذهب إليه ليحييه التحية الواجبة على كل إنسان متحضر ، ودعاه إلى بيته ، فدخل ومعه عُلبه ذات أزرار وأضواء يتصل عن طريقها بكوكبه ، وعصا سحرية جمدّ بها سيسيس الذى رأى الطبق الطائر وأسرع إلى صاحبه . وهكذا بقى جلود وحده مع ضيفه المريخى . وتغلب على الحاجز اللغوى باستخدام لغة الإشارة . وقدم إلى ضيفه الخمر فأبى أن يشربها ، وقدم إليه حساء الكرنب فأعجب به . ويصف الكاتب عملية إعداد حساء الكرنب وكأنه يصف شعائر كهنوتية تحيط بقربان الحضارة المتمثل فى متعة الطعام . كان جلود يحس بأن من واجبه أن يعلم هذا الإنسان الذى لم يعرف الحضارة ، وأن يشرح له تصوراته وأفكاره ومشاعره . وطلب الإنسان المريخى شيئاً من الحساء ليأخذه معه إلى كوكبه ، كذلك طلب أن يأخذ معه طرف قنبلة فارغ كان جلوديحتفظ به على سبيل التذكار . وركب طبقه وانطلق فى هدوء دون أن يشعر به أحد . وصحا سيسيس من جموده الذى أحدثته العصا المريخية ، وراح يحدث صاحبه عن الطبق الطائر الذى رآه ، وحلا لجلود أن يمزح مع صديقه ، فاتهمه بالتخريف ، وكتم عنه القصة برمتها . ويتابع المؤلف فى الفصلين السادس والسابع وصف تطور الشخصيتين الرئيستين سيسيس شيراس وجلود . أما شيراس فيظن حيناً أن هناك من يعمل « الأعمال » وما إليها من ألوان السحر والعبث بالناس ، فيخرج على عادة جده ممسكاً بالبندقية ويطلق منها أعيرة نارية ليطرد الأرواح الخبيثة . كذلك يفكر فى استخدام سوائل كريهة الرائحة لا تطيب لإبليس وجنوده . وصاحبه جلود الذى يعلم الحقيقة يسخر منه ، ويتهمه بالتعلق بالأوهام الكاذبة وخرافات العهود البالية . وشيراس يريد أن يكون له شرف السبق إلى ابلاغ البوليس بنزول طبق طائر ، فتلك أمور تهم الحكومة . ويستقبله الشرطى استقبالاً غريباً ، ويصارحه بأنه كان فى انتظاره وفى انتظار بلاغه . كيف ؟ لقد سبقت المرأة المخبولة وأبلغت عن الطبق الطائر ، فكان من البديهى أن يأتى بعدها كبير السكّيرين بنفس البلاغ ! ! ويغتاظ شيراس أشد الغيظ . ويذهب إلى الحانه فيجد الأخبار قد سبقته إليها ، ويجد الرواد وبخاصة الشباب فى انتظاره ليسخروا منه على نحو أليم ، فيعود إلى بيته محطماً باكيا .

وأما جلود فيزور قبر فرانسين ، زوجته التى يظن أنه سيلحق بها عما قريب . وهو ينظر إلى القبور والموتى ، ويفكر فى القديم الذى تبدد مع ما فيه من ألفة ، والجديد الذى أقبل بما فيه من غموض . ثم يلتقى بجاره سيسيس الذى وجد أن كرامته قد أهينت أشد اهانة ، وحاول الانتحار فلم يفلح ، ووقع على الأرض ثم نهض وهو يعانى من آلام عديدة فى عظامه . ويخفف جلود عن صاحبه ، ويأخذ الاثنان فى العبث والصخب . ويعود نادر بطبقه الطائر . إنه الآن يتكلم لغة صاحبه تعلمها من التسجيلات التى حملها معه ، فهناك فى كوكبه ـ أوكسو ـ إمكانية تكنولوجية متقدمة لا يستطيع التحدث عنها بسهولة إلى صاحبه القروى الأرضى . ولكنه على أية حال يحكى له عن الحياة فى هذا الكوكب الذى تعيش فيه أمة محدودة العدد يعيش الواحد منهم مائتى عام دون أن يصيبه الهرم . والناس هناك لا أسماء لهم ، ولا حياة لهم . هناك الدولة . والأمور تسير طبقاً لمبدأ الفائدة . فلا أحد يفعل إلا ما كانت له فائدة محققة . ولهذا فهم لا ينكتون ، ولا يضحكون . والطعام تركيبه كيمائية ، فليست هناك حياة حيوانية ، ولا حياة نباتية . والناس لا يعرفون المذاق ، ولهذا أحدث حساء الكرنب الذى أخذه نادر معه ثورة ، وأصبح الجميع وقد اكتشفوا شيئا جديدا ، وأصبح لهم مطلب هو حساء الكرنب . ويأخذ نادر كمية أخرى من

حساء الكرنب ، ويتحدث إلى جلود عن مكافأة يريد أن يقدمهاإليه ، فلا يستحسن جلود هذه الفكرة لأنه لا يريد أن يتلقى جزاء على إكرامه الضيف ، ويريد أن يبق الأمر فى إطار الصداقة . وما يجد نادر عند جلود قطعة ذهبية من العملات القيمة حتى يطلب إليه أن يأخذها معه إلى الكوكب .
كذلك يهتم نادر بصورة زفاف جلود وفرانسين ، ويدهش لمنظر المرأة فليس هناك على ظهر الكوكب نساء . والناس هناك لا يعرفون الحب ، ولا يعرفون الزواج ، وإنما يعقبون الأبناء بطريق التخصيب الذاتى الكيمائى . ويسمع نادر من جلود كلاماً عن حزنه لفراق زوجته ، فيعده بأن يردها إليه ، ويأخذ بقية من شعرها معه ، ويعود الى الكوكب .

ويتناول رينيه فالليه فى الفصل الثامن ، وهو فصل قصير جداً ، القط بونو ، قط جلود الذى هرم ولم يعد يقوى على شىء . والحديث عن القط حديث عن الشيخين الهرمين أيضا . والكاتب يجد فى هذا الحديث المتداخل متعة فنية تتيح له السخرية والرمز والكشف عن الأعماق . لقد تورط بونو فى حادث سيارة اعترض طريقها ، فلما حاولت تفاديه ، اصطدمت بشجرة وتهشمت ومات من فيها ، ولهذا أصبح يحمل على كتفيه سنرات عمره ، وآلامه ، ووخز الضمير . ولقد عجز عن اصطياد فأرين صغيرين ، وعجز عن فرض نفسه على مجتمع القطط المتنافسين ، فأصبح مجروحا فى كبريائه ، وهو لهذا يذهب إلى شيراس الذى تناظر حاله ما وصل هو إليه ، فهو قد خرج من الساحة محطماً ، وانتهى إلى التمدد فى الفراش فى انتظار الموت . فلا بأس بأن يكونا اثنين ، فرغت جعبتهما ، وتقطعت الأسباب التى تربطهما بالحياة ، فليكونا معا حتى النهاية .

وتعود فرانسين إلى الحياة ، ويصور فالليه صحوتها من الموت فى الفصل التاسع ، وكأنها كانت فى حلم أو كابوس . ولقد وجدت نفسها ملفوفة فى غطاء خفيف ممدة فى البرد ، وأدركت أنها حية ، ودخلت إلى جلود الذى دهش لعودتها أشد الدهشة ، وكانت دهشته أقوى عندما رآها فى سن العشرين . فقد رأى نادر أنها لو عادت فى سن موتها لحدث فى القرية مالا يحمد عقباه ، أما إذا عادت فى سن الشباب ، فيمكن أن يدعى جلود انها حفيدة أخت فرانسين أتت لزيارته . ولم يدرك نادر أن الفرق فى السن بين فرانسين وجلود سيكون مشكلة لن يمكن التغلب عليها بين الزوجين ، كذلك سيكون مشكلة للشقاق بين الأجيال . فما نظرت فرانسين إلى البيت حتى أنكرته لشدة قذارته واضطرابه ، وما نظرت إلى جلود حتى انكرته لما اعتراه من شيخوخة ومرض واغراق فى السكر .

وتتضح المشكلات فى الفصل العاشر . فقد لبست فرانسين أولاً بعض الثياب القديمة التى وجدتها ، وكانت موضة سنة ١٩٣٠ ، ثم طلبت نقوداً لتشترى لنفسها ثياب بنات العشرين فى هذه الأيام . واضطر جلود إلى مسايرتها لأنه لم يكن يقوى على استخدام العنف معها . وهكذا خرجت واشترت بنطلون بلوجينس وبلوزة تى شيرت ، وتعلمت شرب الكوكا كولا وأكل البطاطس الشيبس ، والاستلقاء عارية فى الخلاء ، واستخدام كلمات انجليزية وإيطالية فيها تنطق به من حديث . وتعرفت إلى شاب من سنها ركبت وراءه الموتوسيكل ليذهبا إلى باريس ويبحثا عن عمل مناسب . وفهم جلود أن الزمن لم يعد إلى الوراء بالنسبة إليه فتصرف تصرف الإنسان العاقل الهادىء . ولكن فرانسين ذكرت له فيما ذكرت أنها كانت قبل أربعين عاماً على علاقة بصديقه سيسيس . وعلى الرغم من مرور هذا الوقت الطويل ، وتغير الأمور ، فقد حمل جلود بندقيته وذهب ليحاسب صديقه . ولكن العنف كان دائماً ينتهى إلى التصافى ، وكان الصديقان قادرين على العودة الى العقل حتى حيال أكثر المشاكل حدة .

ويبدأ بالفصل الحادى عشر جزء متميز من الرواية هو نزوح الرجلين الهرمين من القرية التى لم تعد تتسع لهما ، أو التى كانت تلفظهما ، وسفرهما إلى الكوكب الذى أصبح يريدهمابأى ثمن ، ويرى أنه بحاجة إليهما . وما هذا الكوكب إلا صورة لما يمكن أن يصل إليه التطور العلمى والتكنولوجى للبشرية فى أحسن صوره . لقد تطور التعارف بين جلود ونادر ، بين الرجل الأرضى والرجل الكوكبى ، الى تفاهم ومحبة ، وأصبح نادر يتعلم من جلود كل ما ينقص الحياة الخشنة الصارمة من أشياء ، أولها المتعة ، ثم الصداقة ، ثم البسمة ، ثم المحبة . عاد نادر إلى جلود وقدم إليه مخلاة مليئة بالجنيهات الذهبية التى كان انتاجها شيئاً سهلاً غاية السهولة فى كوكب أوكسو ، إنها ثروة تقدر بالملايين ، ولكن الرجل الهرم لم يعد بحاجة الى كل هذا المال ، وقد اضطرته الظروف المحيطة إلى الانزواء والاعتزال ثم السكر . ولقد أجرت رئاسة الدولة فى الكوكب استفتاء على الحساء الذى شغف به الناس ، فعبّر ٢٦ ٪ عن خوفهم من أن تؤدى المتعة التى يمثلها الحساء إلى الاضمحلال ، وعبر ٧٤ ٪ عن رأيهم فى أن المتعة جديرة بأن تبذل الجهود من أجل تحقيقها . ولما كانت الكمية التى أتى بها نادر قليلة ، فقد كلفوه بأن يدعو جلود إلى الانتقال الى الكوكب ، وأن يغريه بأنه سيعيش هناك ١٣٠ سنة أخرى بلا آلام ولا أمراض حتى يتم المائتين . واعترض جلود فى البداية على الفكرة ، لأنه لا يريد أن يخرج من بيئته المألوفة ، ويترك عاداته ، ولا يريد أن يتخلى عن صديقه شيراس ، وعن قطه الهرم . كذلك اعترض جلود بأن التربه فى الكوكب لا تصلح لزراعة الكرنب ، ومعنى ذلك أنه سيكون من الضرورى نقل الكثير من الأمتار المكعبة من التربة الأرضية والسماد ، وما يتصل بالحقل من حيوانات وطيور . وكان رأى نادر أن كل هذه الأمور قابلة للحل ، فهناك طبق عملاق يمكن أن ينقل كل شىء .

ولكن تطور الأمور فى القرية ، على نحو ما يصوره الفصل الثانى عشر ، يدفع جلود إلى اتخاذ القرار المصيرى . لقد فقدت القرية هويتها لكثرة ما نزل اليها من أجانب ، بلجيك وألمان ، وزاد الضجيج الذى ينبعث من الآلات والمكبرات الهائلةالتى تبث الأغانى بلغات أجنبية . كان المهابيل فيما مضى يخبطون على الطشوت ، أما مهابيل هذا الزمان فيستعينون بآلات عالية الاتقان . وهاهوذا تاجر الخنازير الذى آلت إليه العمودية يجن بالمال ، ويسعى إلى الربح السريع والثراء السهل ، لا يحفل بتراث أو فلسفة ثقافية ، ويكرر الألفاظ الغثة مثل التوسع الاقتصادى وخلق فرص العمل . لقد قرر أن ينشىء حديقة للملاهى فيها أحواض السباحة والمراجيح والألعاب ، وفيها الأكل والشرب والمرطبات والمثلجات ، وفيها الحيوانات التى تجذب الرواد ، وقد أعدت الرسوم ، ورأى جلود وشيراس أن مكان بيتيهما وحقليهما ستشغله جبلاية للقردة ! ! واعترض الرجلان ، وثارا ، ولكن العمدة هدأمن ثورتهما واعداً إياهما بأن يسكنا بدون مقابل فى بيت المسنين . وهذا شىء بديهى . فليس المقصود من بيت المسنين هو رعاية المسنين ،

ولكن المقصود منه إبعاد هذه العناصر المنفرة عن الصورة الجديدة حتى لا تتشوه . والعمدة لا يتورع عن اتهامهما بإفساد العالم بوقوفهما أمام التطور ، ولايتورع عن تهديدهما بإقلاق راحتهما بآلات مزج المونة والروافع ومعدات البناء ، ثم بتجهيزات مدينة الملاهى وأماكن وقوف سياراتها وبحشود روادها . ويتأكد لجلود أنه لن يستطيع المقاومة ، ويذكر عرض نادر فيقر قراره على السفر إلى الفضاء . ويفاتح صديقه بالأمر ، فيكاشفه أولاً بأن الطبق الطائر كان حقيقة ، وينقل إليه تفصيلات العرض المقدم من أهل الكوكب ، فيوافق هو الآخر . هكذا ينجوان من الجحيم ، ويخلصان من هواجس الانتحار . وهكذا يرتبان للهجرة ومعها القط الهرم ، وما يحبانه من أثاث وأمتعة ، ودجاج وأرانب ، وأرض سيضعان كل شىء فى مركبة الفضاء وينطلقان بها اثنين وعشرين مليونا من الكيلومترات ليكمل كل منهما مائتى عام دون ألم أو مرض ، فى مكان يريدهما ويرحب بهما فيه سكانه .

فى الوقت الذى كان الرجلان قد أعدا أمتعتهما للسفر كان العمدة يحتفل بزواج ابنته ، ومر الرجلان بالكنيسة فى الطريق إلى مكتب البريد حيث أرسل جلود إلى فرانسين على عنوانها فى باريس علبتين من الجنيهات الذهبية ، وكلمة يحذرها فيها من الرجال ! ومرا فى الطريق العودة مرة أخرى بالكنيسة وكان موكب العروسين يخرج فى أبهى صورة : كل يلبس أحسن ثيابه ، ويحاول أن يظهر بمظهر لائق ، ويلعب دوره فى تمثيلية الزفاف . ومد جلود يده إلى المخلاه وملأ قبضته بالجنيهات الذهبية ونشرها على الموكب ، فاندفع الجميع نحو الذهب المنثور ، وتبادلوا الصفعات واللكمات ، وداسوا على القسيس ،وضربوا العروس ، وتشاجروا وتناحروا ، ومات من مات وجرح من جرح ، وانقلب الفرح إلى مأتم . هكذا يؤثر الذهب على أخلاق الناس . ويرى الرجلان أن الخير كل الخير فى إعطاء المال لمن يستحقونه وأن يكون المعيار هو الخلق الكريم . وانطلق الطبق الطائرة الضخم حاملاً الرجلين والقط وقد صفت نفوسهم صفاءً دونه نفوس القديسين .

وتنتهى الرواية بفصل صغير يصف فيه الكاتب رجلى الشرطة وهو يستقبل واحداً من الأجانب الذين استقروا فى القرية ، وغيّروا طابعها ، ذلك هو المهندس الألمانى شوينهاور . لقد رأى المهندس طبقاً طائراً ، ولم يكن فى مقدور رجل الشرطة أن يهزأ منه كما فعل مع سيسيس ذات يوم ، بل ذهب معه الى مكان الواقعة ، وكتب تقريره ، وأرسله الى رؤسائه ، وانتشر الخبر فى الصحف ثم فى صالات اللهو حيث أصبح رجل الشرطة أضحوكة : فكيف يأتى طبق طائر من أجواز الفضاء ليخطف رجلين هرمين سكيرين ؟

واذا كان رينيه فالليه يبنى روايته على التناقض الشديد بين القرية البسيطة والكوكب المعقد ، والتناقض الشديد بين القديم والجديد فى حياة الناس ، فهو يستخدم لغة يتضح فيها انحيازه الى جانب الشعبية والتراث القروى والقديم الأصيل ، لغة فيها الطرافة والسذاجة والتهكم . وهو يأخذ هذه اللغة من مصادرها الفجة وقد يقبل بألفاظ وتراكيب وصور يعبّر بها عن مدى تطرفه فى الانحياز إليها ، فهى لا يرى فيها غرابة أوخروجا عن المألوف . وهويتبع اللهجة المحلية البوريونية فى نطق اسم فرنسيس الذى يتحول إلى سيسيس واسم كلود الذى يتحول إلى جلود ، والصديقان الهرمان ينادى أحدهما الآخر تارة (ياوالدى) وتارة (ياابنى) ، ويصوره تارة على انه دب ، وتارة أخرى على انه قرد ، والقرية القديمة تمثل أمامنا بالبشر القديمة ، والمطبخ والكرار والقبو ، والبيوت المقامة . وأهم ما يميز لغة رينيه فالليه ـ بعد الفطرية والسذاجة والطرافة والتهكم ـ ارتكانها على أساس قوى من التصويرى بكل مستوياته ، التصوير الواقعى ، والتصوير الخيالى ، والتصوير الإيحائى . فما نبدأ فى قراءة الرواية حتى نجد أمامنا سلسلة من الصور تتابع فى وفرة طبيعية : الطيور ، الحيوانات ، الأشجار ، نرى الخنازير والأغنام والحمير وقد قلت فى هذه القرية المتهالكة ، ونتصور القرية فى ماضيها ، والخيول تسير فى طرقها الترابية ، وتضفى عليها رائحة الريف ، ونرى نافورة الماء وقد تكونت عليها الطحالب الخضراء المسموده ، والطاحونة وهى تدور محدثة قرقعة لها ايقاعها الجميل ، والحمير وهى تسير بالحبوب إلى الطاحونة ، أو تعود بالدقيق ، ونرى الخياط الريفى الذى يصنع لكل انسان جلبابه الخاص ، ومبيض النحاس الذى يبيض بوسائله البسيطة أشكالا مختلفة من الأوانى لا تشبه الواحدة الأخرى وتحكى كل واحدة قصتها ، وصانع القباقيب الذى يصنع للقرويين نعالا خشبية تناسب البيئة ، ويضع فيها كلفه بالاتقان وحبه للجمال وحرصه على التراث ، بل نرى النبلاء فى عرباتهم المتميزة ، والشحاذين فى ثيابهم المهلهلة المزركشة . طائفة من الصور الايحائية ينفض عنها الكاتب تراب النسيان .

ومن ورائها صور كثيرة أيضا تمثل الحاضر : الشباب يلبسون الملابس الجاهزة يبتاعونها من المحلات الكبيرة فى المدن وقد صنعت على قوالب واحدة هى (البلوجينس) و(التى شيرت) والموتوسيكلات اليابانية التى تتدافع محدثة ضجيجا مفزعا ، وسيارات النقل الثقيلة التى تثير عجلاتها الغبار وتقلب فى أثناء انطلاقها الحصى والحصباء ، والأطعمة والأشربة التى فقدت شخصيتها ، وأصبحت المصانع الضخمة تلقى بها الى الأسواق مثل زجاجات الكوكاكولا ، وأكياس الشيبسى والفشار ، ومكبرات الصوت الضخمة التى تدوى فى كل جانب ، وآلات خلط المونة والخرسانة ، والروافع العملاقة ، وآلات الحفر والنقل التى تحدث من الضجيج مالا قدرة لانسان على احتماله ، والمصانع التى غيرت وجه الريف ، وقضت على الحقول الصغيرة ، والحظائر الخاصة ، وفرص التلاقى والتحادث والتواد بين الناس ، وأحالتهم إلى آلات صماء .

ومجموعة ثالثة من الصور عن الانسان الكوكبى وقد تحول الى آلة صماء فعلا . يعيش مائتى عام بلا ألم ولا مرض ، ولكنه لا يعرف شيئا عن الحياة بمعناها الإنسانى ، لا يعرف الابتسام ، ولا الحب ، ولا المودة ، ولا الصداقة ، ولا المتعة . وصور الحياة فوق الكوكب ليست كثيرة ، فهى مهما تكررت لن تزيد الانطباع الذى نتلقاه حدة . الأرض هناك صماء كالاسفلت ، والناس كلهم رجال فلا مشاكل بينهم ، وكل شىء يسير بحسابات العلوم الرياضية والطبيعية المتطورة .

وإذا كان هروب الرجلين المسنين المسكينين من دنيا البشر بمثابة رسالة موجهة الى البشر فى عالمنا هذا ليفيقوا من غفوتهم ، فان رحلتهما الى الكوكب البعيد الذى يتوق اليها رسالة أخرى تلفت النظر إلى القيم التى بين أيدينا والتى أصبحنا نجهلها لأننا تعامينا عنها ◆

رحلة الرواية الفلسطينية

احمد عمر شاهين

هى رحلة امتدت فى الزمان لأكثر من ستين عاما ، بدأت واهنة ضعيفة تتلمس طريقها بين الأنواع الأدبية الأخرى من شعر وقصة ومقال ، وأضحت تيارا قويا اختط له مسارا واضحا ، يقوم بدور كبير فى تعميق الاحساس بالقضية الفلسطينية وقضايا الشعب الفلسطينى المختلفة .

وامتدت فى المكان لتغطى الساحات الأدبية فى الوطن العربى كله معبرة عن الشتات الفلسطينى والجرح المستمر النزف للأمة العربية .

فرسانها يزيدون على المائة ، واسلحتهم الروائية ضعف هذا العدد ، فلسطينيون ... نعم ، جزء من شعب تحدد بأرض معينة ولغة عربية عريقة ، ونوع من التجربة التاريخية المشتركة والقصيرة ، وضعته تحت خطر التهديد بالابادة نتيجة لتشتته بعد عام ١٩٤٨ ، حيث فقد الارض والمشاركة السياسية التى كانت له عليها من قبل .

لكن فقدان الارض ، لم يؤد الى ما كان يطمح له العدو من انهيار للهوية الجمعية الفلسطينية ، بل على العكس .. أكدها ، وأصبح عنصر الارض المفقود — الوطن — رمزا حضاريا يخدم بالتقوية ويعزز نظام الهوية المهدد ، وحول الوطن ووسائل تحريره ، والصراع مع العدو الصهيونى ، وعذابات الفلسطينى تحت الاحتلال وفى المنافى ، دارت معظم أحداث الروايات الفلسطينيه ، بشكل مباشر او غير مباشر ، تقليدى أو مجدد ، رومانسى او واقعى ، من كتاب من أقصى اليمين الى أقصى اليسار ، فكلهم تجمعهم محنة واحدة ... فقدان الوطن .

ولنبدأ الرحلة منذ انطلاقها فى العشرينات من هذا القرن .

البدايات :

تاريخ ظهور الرواية العربية الفلسطينية يوازى تقريبا تاريخ نشأة هذا الفن فى باقى اجزاء الوطن العربى .. خاصة مصر ولبنان وسوريا والعراق — فى بداية هذا القرن ، كان المناخ الثقافى قد أعد لاستقبال هذا الفن الوافد من الغرب ، من ترجمات مختلفة واقتباس وتلخيص للكثير من الروايات الاوروبية ، وانتشار للصحافة الأدبية والمجلات التى تعنى بالقصة والرواية . وبالرغم من أن هذه الجهود كانت نتيجة لعمل فردى ذاتى ، وكانت أغلب الترجمات قد شملها التحوير والحذف والاضافة واضفاء الصفة الشرقية عليها لتلائم تقاليد وعادات البلاد فى ذلك الوقت ، وبالرغم من أن معظمها كان هدفه الامتاع والتسلية والتوجيه الأخلاقى .. فانها استطاعت ان تجذب القراء اليها ، وتنشر عادة الاقبال على قراءة هذا النوع الجديد من الأدب ، بل وتجذب المثقفين للمساهمة فى تقليده .

من المجلات التى ساهمت فى هذا المجال « مجلة النفائس العصرية » لصاحبها خليل بيدس والتى كانت تتضمن قصصا قصيرة وروايات مسلسلة مترجمة وموضوعة ، وقد قام صاحبها نفسه بترجمة العديد من الروايات ليو شكين وتولستوى وتورجنيف وغيرهم . ومجلة « الزهرة » لصاحبها جميل البحرى الذى ترجم العديد من الروايات البوليسية ، ومجلة « الامالى » و « النفير » وغيرها .

ورغم أن عدد المهتمين بالثقافة كان صغيرا بالمقارنة لمجموع السكان فى اوائل القرن ، إلا أن عملية التغيير التى كانت تتم فى المجتمع العربى الفلسطينى ابتداء من الانتداب البريطانى على فلسطين ، أحدثت تغيرا ملحوظا فى التركيبة الثقافية فى البلاد . فانتشرت المدارس على اختلاف اشكالها من رسمية وخاصة وتبشيرية ، وافتتحت نواد ثقافية عديدة فى المدن والقرى الكبيرة « فعند نهاية الانتداب كان فى كل مدينة فلسطينية ناد أدبى أو اثنين يتراوح عدد أعضاء الواحد منها بين ثلاثة آلاف عضو ومائة عضو » (١) .

ساعد كل ذلك على انتشار القصة والرواية وتكوين جمهور يطلبها ويقبل عليها . يحدد لنا خليل بيدس وصفا للرواية وما يجب أن تكون عليه فى مقدمة مجموعته القصصية « مسارح الاذهان » (٢) فيقول « الرواية أعظم أركان الدنيا ، واشدها رسوخا فى النفوس والقلوب واثبتها أثرا فى الاخلاق والعادات وأعظمها عاملا فى البناء والهدم ، لأن فيها تمثيلا لمظاهر الحياة وصورها من خير وشر ، وفضيلة ورذيلة ، وعدل وجور ، وصدق وكذب ، ووفاء وغدر ، واخلاص ورياء ، وهناء وشقاء ، وفيها وصف أحوال الامم وعبر الزمن وحوادث الحب والغرام والحرب والسلام وما يتخلل ذلك كله من عفة وأمانة وغدر وخيانة » صـ ٩ ، كما يقول : « والرواية الحقيقية الفنية هى التى ترمى الى المغازى الحكيمة وتمجيد الفضائل والتنديد بالرذائل ، والى تهذيب الاخلاق وتنوير العقول وتنقية القلوب واصلاح السيرة » صـ ١٢

بهذا المفهوم للرواية ، طلع علينا خليل بيدس بروايته الاولى والاخيرة « الوارث » (٣) والتى تشكل مع رواية « الحياة بعد الموت » (٤) لاسكندر الخورى ، بداية رحلة الرواية الفلسطينية ، وكلتاهما قد صدر سنة ١٩٢٠ . مع التجاوز عن بعض الروايات التى صدرت قبل هذا التاريخ ، والتى لا تشكل فى حقيقة الامر قيمة ادبية كبيرة .. مثل روايات :

ام حكيم لمحمد التميمى (٥) ، ومنتهى العجب فى اخبار أكلة الذهب (٦) لميخائيل عورا ، او « السياحة المنصورية فى الامصار الغربية » (٧) لبولس عبده السمعانى .

فى رواية الوارث نلتقى بعزيز الحلبى ، شاب عربى يقيم فى القاهرة مع عمه التاجر الثرى ، وهو وارثه الوحيد ، يقع فى غرام راقصة يهودية هى « استير » التى تنصب شباكها حوله وتحيطه بمجموعة من المرابين اليهود يستغلون حبه ويستولون على ثروته ــ ناتان الصيرفى ، ارميا تاجر الالات الموسيقية ، اشعيا الخياط ، والعمة راميل . . وعزيز لاه عما يدبر له فلم تكن تهمه إلا متعه فهو « لا يميل الى السياسة ولا تهمه الحرب ، لأن فى نفسه حربا أخرى كانت تستغرق كل اوقاته . . غير أنه كان يصغى إلى أحاديث السياسة ويطالع بعض الصحف من حين لآخر ارضاء لعمه . . » صـ ٣٢

احداث الرواية تدور قبل الحرب العالمية الاولى واثناءها ، وتلقى بظلالها على ما يكنه الصهاينة للعرب ، وتحذر من الوقوع بين براثنهم قبل قيام الدولة بثلاثين سنة . وحقق فيها المؤلف ما كان يراه من وظيفة الرواية وكانت صرخته الا تعامل مع اليهود إلا بحيطة وحذر وإلا هلك الانسان وفقد ما يملك .

واذا انقذ خليل بيدس بطل روايته من مصير قاس بصحوة نفسه ومساعدة ابنة عمه له ، فان الامور سنة ١٩٣٤ كانت قد اتضحت تماما فى فلسطين ولم تبق شبهة شك فى نية الصهاينة الاستيلاء على الارض العربية ، فان محمد عزة دروزة لم يستطع إلا ان يقدم بطل روايته « الملاك والسمسار » (٨) ضحية للقوى الصهيونية . ففى هذه الرواية يتعرض فلاح فلسطينى لاغراء سمسار يهودى بزيارة تل ابيب حيث يقدم له فتاة يهودية شجعته على تبذير ما معه من نقود ، وأدى تعلقه بهذه الفتاة الى الاقتراض ثم بيع أرضه وتنتهى حياته فى مصحة عقلية ، وهى بذلك تشترك مع رواية الوارث بالتحذير من المصير الذى سيلقاه المرء لو وقع بين يدى الصهاينة من فقدان للمال والأرض معا .

من ناحية أخرى ، نجد اسكندر الخورى يقدم لنا فى روايته الاولى : « الحياة بعد الموت » صورة لما سببته الحرب العالمية الاولى من مآس وويلات وتشتت وفراق للعائلات الفلسطينية من خلال عرضه لحياة اسرة فلسطينيين يضطر عائلها تحت ضغط الفقر والحاجة الى الالتحاق بالقوات العثمانية القادمة من الشمال لشن غارة على مصر واستخلاصها من ايدى الانجليز ، فيترك زوجته ليلا بعد أن يخبرها فى رسالة يتركها لها عما اعتزمه . ويصوّر لنا المؤلف معاناة زوجته فى البحث عنه وقد ظنته قد قتل بينما هو قد أصبح ضابطا فى الجيش العثمانى ، ويلتقى بسعيد وهو ضابط سورى ويشتركان معا فى الجمعية الثورية العربية التى تسعى للعمل على استقلال الدول العربية ، ويسجنان ، لكنهما يتمكنان من الفرار ، وتنتهى الحرب وويلاتها ويلتئم شمل الاسرة .

والغريب ان اسكندر الخورى قد كتب رواية ثانية بعد هذه الرواية بحوالى ربع قرن ، هى رواية « فى الصميم » (٩) جاءت أقل نضجا وأضعف تركيبا واسوأ معالجة . فهى تتحدث عن فؤاد الذى يحب ليلى ويعارض والده فى زواجه منها ، فيسرق نصف ثروة ابيه ويهرب مع حبيبته الى نيويورك ويتزوجها ويعمل بالتجارة ، لكنه يقيم علاقة مع امرأة أخرى . . فتسوء احواله وتبور تجارته ، ويرسل له والده أنه غفر له ويطلب منه العودة . يتخلل الرواية آراء كثير من الفلاسفة وعلماء الاجتماع فى الزواج والعلاقة الجنسية ، بل وتشتمل الرواية على خطبة لأحد رؤساء الولايات المتحدة الامريكية !!

فى الوقت نفسه ــ بداية رحلة الرواية الفلسطينية ــ نجد نجيب نصار صاحب جريدة الكرمل يصدر رواية عن دار مجلة زهرة الجميل يسميها « فى ذمة العرب »[١٠] يتخذ من التاريخ محورا لأحداثها ، ومعركة ذى قار ذروة لعقدتها ، ويحاول وبنفس مفهوم خليل بيدس للرواية ان ينشر آماله ومواعظه من خلالها « لست أرى للعرب مخرجا إلا بقيام زعيم نابغة يتغلب بقوة عقله وحسن ادواته وحزمه على عقول سائر الزعماء وليستميلهم إليه ، أو بتعقل جماعة من الزعماء واختيار زعيم من بينهم يقيمونه رئيسا ويجعلون أمرهم فيما بينهم شورى » صـ ٦ . وفى الحوار بين النعمان بن المنذر وعمرو بن عدى يقول المؤلف « السنا نحن الذين نذل انفسنا بتحاسدنا وتفرقنا . فما لم يحترم واحدنا الأخر ونعزز بعضنا بعضا ونظهر بمظهر الرجل الواحد أمام الغير ، فسنبقى عبيدا لغيرنا فى بلادنا ، ما يسيئى أن يتبذل امراء العرب عزة نفسهم بالخسة . . ويزدرينا الاعاجم » صـ ٨ وتكون نهاية الرواية انتصار العرب فى موقعة ذى قار .

وقد كان استلهام الروح البطولية فى التاريخ العربى أمرا طبيعيا فى وجه الهجمة الصهيونية والاستعمار ، فما استطاعه شعب فى الماضى لا يعجز أن يقوم بمثله اليوم . فهدف التاريخ كما يقول كولنجوود[١١]؟ :

« هو معرفة الانسان بنفسه ، والمعرفة بالنفس لا تقف عند مجرد معرفته طبيعته كإنسان ، بل معناها معرفة ما تستطيع أن تفعل » . وفى دراسة للدكتور سيد حامد النسّاج يقول : « لم تعرف الرواية الفلسطينية الرواية التاريخية بمفهومها وشكلها اللذين الفناهما فى روايات جرجى زيدان . . ليس لأن الفلسطينيين مفصولون عن تاريخهم وماضيهم وحاضرهم ولكن لأن رؤ يتهم للواقع وارتباطهم به فكريا ووجدانيا طغى على كل شىء؟، كما انهم يعتبون التاريخ الحى والواقع الموثق الآنى ليس فى حاجة الى كشف » .[١٢]؟، وربما كان للدكتور النساج عذره ، فتبعثر الانتاج الادبى الفلسطينى والعوائق الثقافية بين أجزاء الوطن العربى تحول دون الالمام الكامل بما كتبه الفلسطينيون فعدا استلهام التاريخ المعاصر فى سلسلة الروايات التى كتبها عاصم الجندى « كفر قاسم ، عز الدين القسام ، عبد القادر الحسينى ، دير ياسين » نجد أن أميل حبيبى الاشقر كتب مجموعة من الروايات التاريخية مقلدا جرجى زيدان . . يمكن الرجوع اليها ، بالاضافة الى روايات استلهمت القصص الشعبية المعروفة كما فعل توفيق ابو السعود عند كتابته لرواية الملك سيف بن زى يزن فى الاربعينيات . . او روايات راضى عبد الهادى وغيرها .

كما كتب نجيب نصار أيضا سيرة ذاتية فى شكل روائى درامى أسماها « رواية مفلح العنسانى »[١٣] صور فيها المناخ السياسى والفكرى الذى كان سائدا فى فلسطين ايام الحرب العالمية الاولى من سنة ١٩١٥ حتى سنة ١٩١٧ واصفا تقاليد أهل البلاد وعاداتهم الاجتماعية ومقدما صورة صادقة للحياة العربية فى المنطقة .

وفى « مذكرات دجاجة »[٣]لا سحق موسى الحسينى يستخدم الرمز للتعبير عن الواقع الفلسطينى قبل النكبة ، فى قص حكاية على لسان دجاجة تعانى شظف

العيش وبؤسه حيث باعها صاحبها لتاجر فى مدينة مجاورة لتوضع فى قفص يحد من حريتها ولتزاحمها فيه دجاجات جدد يستولين على الطعام والمكان ، فتبدأ مع الدجاج القديم فى وضع خطة للتغلب على الدجاج الجديد ، وينتهى النقاش بقولها « ليس لديكم الآن إلا أن تنتشوا فى هذه الارض وتبشروا الخلق بالخضوع للحق وحده وتقنعوا الباغى بأن بغيه يرديه . . وعندئذ تحلون قضية عامة . . قضيتكم جزء منها . . ليذهب كل واحد منكم الى بقعة من بقاع الارض وليوقف نفسه على نشر العدل والمساواة والمحبة بين الخلق جميعا . . لتزدكم المصاعب قوة والمهالك ثقة بمبادئكم » صـ ١٥٣ الرمز فى الرواية واضح ، والدعوة الى السلام واضحة ، لقد كان المؤلف يعتمد فى أفكاره على حسن النية والفطرة السليمة والنوايا الطيبة . . وما كان لمثل هذه الامور أن تحل قضية مصيرية كالقضية الفلسطينية .

فى هذه الفترة ـ قبل النكبة ٤٨ ـ ربما كانت مشكلة معظم الروايات خاصة بالشكل الروائى حيث لم يوجد تراث روائى عربى كاف ، إلا أن رواية كتبت سنة ١٩٤٦ ولم تنشر إلا فى عام ١٩٥٥ استفادت من تكنيك الرواية الحديثة وتداخل الزمان والمكان واندماج الماضى بالحاضر واستخدام تيار الوعى هى رواية « صراخ فى ليل طويل »[١٥] لجبرا ابراهيم جبرا ، رواية جيدة البناء ، تعالج مشكلة عاطفية مأساوية لبطل يهرب من واقعه الى عالم خيالى يرسمه بنفسه . وهذا لا يعيب القصة مادام مؤلفها يعبر عن فئة موجودة بأفكارها فى المجتمع الفلسطينى ، صحيح أن معظم شخصيات الاستاذ جبرا فى رواياته شخصيات برجوازية مثقفة تبحث عن المتعة والمال اولا ثم الوطن ثانيا ولا يعيبه اننا « لا نصادف فى رواياته شخصيات متواضعة فقيرة وعادية إلا نادرا »[١٦] فهو يعبر عن شخصيات عرفها واحتك بها تعيش فى عالمنا ونقابل مثلها كل يوم .

هناك روايات كثيرة صدرت فى هذه الفترة ضاع معظمها ، منها على سبيل المثال روايتا جمال الحسينى « على سكة الحجاز » و « ثريا » ، ورواية خليل ديكارت « ظلم الوالدين » ، و « فى السرير » لمحمد العدنانى ، و « بين الاسر والحرية » لقسطنطين تيودورى ، و « دقت الساعة يا فلسطين » لاسطفان يوسف ، و « السفاحه » لجبرائيل خليف ، و « قاتل امه » لفيليب حنا . . وغيرها وهى ـ مما كتب عنها ـ لا تخرج فى مضمونها وشكلها عما تعرضنا له من روايات .

بعد النكبة وحتى اعلان الثورة الفلسطينية المسلحة : ـ

الاحداث العسكرية والسياسية التى وقعت سنة ١٩٤٨ أدت الى ضياع جزء من الارض الفلسطينية وضياع الكثير من التراث الفلسطينى المكتوب والذى كانت تنشره الصحافة الادبية . وتغيرت أوضاع الفلسطينى ، فالذى غادر البلاد تحول الى لاجىء من فلسطين ، والذى بقى اصبح مقهورا مفككا يطلق عليه الاقلية العربية او العرب فى اسرائيل ، واصبح منفصلا حضاريا عن الجزء الاكبر من الشعب الفلسطينى بلا قيادة سياسية او ثقافية ، مع محاولات مستمرة من سلطات الاحتلال الاسرائيلى للضغط عليه لتحطيم معنوياته وتصعيد التفكك بين أفراده .

فى هذه المرحلة والتى امتدت من ١٩٤٨ وحتى بداية الثورة الفلسطينية المسلحة ١٩٦٥ وهزيمة حزيران ١٩٦٧ لا نجد ابداعا روائيا فى الارض المحتلة ، ويرجع ذلك بدرجة كبيرة الى مغادرة المبدعين لأرض الوطن ثم الى الممارسات العقيمة التى كانت تتبعها سلطات الاحتلال ضد المواطنين العرب والى تضييق مجال النشر والرقابة المشددة والعزل شبه الكامل للعرب فى الداخل ، مما اتاح للشعر أن يأخذ المكانة الاولى فى التعبير الادبى ، وظهور بعض القصص القصيرة والذى سمحت له السلطات بالنشر . وكان معظمه يدور حول المشاكل العاطفية للأفراد او موضوعات لا تزعج سلطات الاحتلال . رواية واحدة ظهرت هناك هى رواية « المشوهون » سنة ١٩٦٤ لتوفيق فياض يصور فيها علاقة حب بين شاب وفتاة فى مدينة الناصرة ، ويرى الناقد الفلسطينى نبيه القاسم ان توفيق فياض فى هذه الرواية كان شجاعا ورائدا للرواية الطويلة المحلية رغم ما تفتقر اليه الرواية من مقومات الاصالة والنجاح .[١٧]

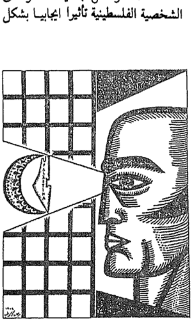
فى خارج فلسطين المحتلة ، فان الظروف التى وجد الفلسطينى نفسه بداخلها ، اتسمت بصعوبات شملت كل نواحى الحياة اجتماعية وسياسية واقتصادية ، تأثر بها الكتاب بدرجة أو بأخرى بالاضافة الى تأثرهم بظروف البلاد العربية التى اقاموا فيها بحيث جاء نتاجهم الروائى معبرا عن الواقع الفلسطينى ببؤسه وقسوته ، متناولا المأساة التى حدثت بنزعة رومانسية حزينة ، وخطابية زاعقة فى أغلب الاحيان ، وكأن الروائى يريد أن يشهد العالم كله على الظلم الذى حاق بشعبه على يد العدو والصديق . فتراجعت القيم الفنية لتترك مكانها للتعبير الصارخ الذى يدل على الرغبة فى اثبات الوجود وتأكيد الهوية المهددة ، فنجد معظم روايات هذه الفترة تسترجع الماضى من واقع المخيم تشوقا الى الوطن ونفيا للاغتراب وبحثا لتأكيد الهوية .

من هذه الروايات : روايتا توفيق معمر « مذكرات لاجىء » و « بتهون » ، وروايتا رجب الثلاثينى « اقوى من الجلادين » و « فداء فلسطين » ، ورواية نبيل خورى « ثلاثية فلسطين » ، وغيرها .

لكن دور هذه الروايات فى التأثير كان ضعيفا ، لأنها فى الاصل ضعيفة فنيا تتسم بانفعال ظاهر وانعكاس غير ناضج للتجربة الفلسطينية ، ومن الممكن ان نعتبر أن صدور رواية غسان كنفانى « رجال فى الشمس »[١٧] بداية لرواية فلسطينية جديدة وازنت بين القيمة الفنية والنظرة الموضوعية للأمور ، كانت رواية تمهد الطريق للبحث عن خلاص ولتحويل الفلسطينى من السلبية والعجز الى العمل والبحث عن حل .

الفترة الاخيرة :

كان اعلان منظمة التحرير الفلسطينية وانطلاق الثورة الفلسطينية المسلحة ثم حرب حزيران ١٩٦٧ وما تلاها من أحداث ، عوامل جديدة أثرت فى الشخصية الفلسطينية تأثيرا ايجابيا بشكل



ملحوظ ، حقا لقد أصبحت كل فلسطين تحت الاحتلال ، وازداد عدد العرب الفلسطنيين الذين يعانون من تعنت الصهاينة ، إلا انهم لم يعودوا لاجئى فلسطين بل فلسطيني فلسطين ، فالكفاح المسلح وانشاء المنظمة اعطاهم الهوية الفلسطينية التى تؤكد وجودهم ، وشعروا انهم فى بداية المسيرة الحقيقية نحو الوطن المفقود ، كما أن الزيادة العددية التى أضيفت للسكان العرب داخل فلسطين حولت عنصر الهوية الفلسطينيين من السلب إلى الايجاب وافشلت مخطط الصهاينة فى عملية الفصل بين عرب ٤٨ وباقى الشعب الفلسطيني وعملية الاستيعاب التى كان هدفها تذويب هذه الاقلية العربية . . ونتيجة لذلك ظهر وضع جديد تماما على الساحة الادبية والسياسية أيضا .

نوعية الرواية التى ظهرت فى هذه الفترة ، اختلفت كثيرا من الناحية الفنية وفى نوعية الموضوعات التى تناولتها عما سبقها من روايات وان استمرت موضوعات المرحلة السابقة فى الظهور مع تعميق للجانب العاطفى للكارثة بشكل أكثر فنية ، مقتربة من الواقع ومتخلصة من كمية كبيرة من الصراخ والانفعال . فالثورة قد ابرزت فلسطينيا جديدا هو الفدائى ، الذى اتخذ منه المؤلف نموذجا يقدم من خلاله الفلسطيني مقاتلا وانسانا ومتفاعلا وفاعلا فى كل الظروف المحيطة به . يمثل هذا النوع

رواية « أم السعد »[١٩] لغسان كنفانى التى تصور الانسان الفلسطيني الذى اختار النضال دفاعا عن قضيته ومطالبة بحقه بدلا من الاكتفاء باللجوء الى الدول العربية فى انتظار المعجزة . كما ان هناك رواية اخرى صدرت لغسان كنفانى فى هذه الفترة تمس موضوعا حيويا تنعكس ابعاده لتشمل كل العرب رغم خصوصيته الفلسطينية . هذه الرواية هى « عائد الى حيفا »[٢١] .

تصور الرواية هجرة اسرة فلسطينية من حيفا سنة ١٩٤٨ ، وتحت ظروف القصف والهجوم على المدينة لم يستطع الزوج العودة الى بيته ، وتخرج الزوجة للبحث عنه ولم تستطع بدورها العودة الى البيت الذى تركت فيه ابنها البالغ من العمر خمسة أشهر ، بعد حرب ١٩٦٧ وفتح الحدود بين الضفة الغربية وباقى الارض الفلسطينية ، تعود مع زوجها الى بيتها القديم فى حيفا للسؤال عن ابنها ، فيجدان أن عائلة اسرائيلية قد تبنته وأصبح ضابطا فى جيش الدفاع الاسرائيلى ، وينكر الابن ابوة الرجل وامومة المرأة .

مأساة صغيرة لأسرة صغيرة ، لكن من ثنايا القصة تبرز قضايا كبيرة وخطيرة مازلنا نعيشها اليوم والى الغد . يقول الاب معلقا على فتح اليهود للحدود بين الضفة وباقى فلسطين : « قد اكون مجنونا لو قلت ان كل الابواب يجب الا تفتح الا من جهة واحدة (يقصد الجهة العربية) وانها اذا فتحت من الجهة الاخرى فيجب اعتبارها مغلقة لا تزال » صـ ٨ وحينما يواجهها خلدون ابنها بموقفه قائلا « منذ صغرى وأنا يهودى اذهب الى الكنيس والى المدرسة اليهودية وآكل الكوشير وادرس العبرية وحين قالا لى ان والدى الاصليين هما عربيان لم يتغير أى شىء . . ذلك شىء مؤكد . . ان الانسان فى نهاية الامر قضية » صـ ٧٦ . وتسطع الحقيقة كالشمس فى ذهن الرجل فيقول « قد تكون معركتك مع فدائى اسمه خالد . خالد هو ابنى . أرجوا أن تلاحظ انى لم أقل أنه أخوك . . فالانسان كما قلت قضية . كنا نتوقع العثور عليك ، ولكن ذلك لم يحدث . لم نعثر عليك ولا أعتقد أننا سنعثر عليك » صـ ٨٦ . وحينما يغادر ، يحس بشوق غامض الى ابنه خالد الذى سيلتحق بالفدائيين وكان قد حاول منعه ، ويود لو يستطيع أن يطير اليه ويحتويه ويقبله ويبكى على كتفه « هذا هو الوطن . . خالد الذى لا يعرف المزهرية ولا الصورة ولا السلم ولا حيفا ولا خلدون . . اخطأنا حين اعتبرنا ان الوطن هو الماضى فقط . . الوطن هو المستقبل أيضا » صـ ٨٩ .

أهم ما فى هذه الرواية انها تقول ان الانسان قضية ومن يخون القضية فهو فى صف الاعداء مهما كانت قرابته اوعروبته .

ولأن الانسان قضية ، فقد جاءت روايات فلسطينية لتنقد بعض ممارسات وسلبيات العمل الفلسطيني من أجل الوصول الى الافضل ، فرواية رشاد ابو شارو « البكاء على صدر الحبيب »[٢١] تصور شخصيات نقية تتعرض للازمات بسبب نقائها ، ورجال فى موقع القيادة ليسوا على مستوى المسؤولية فيختلسون ويغدرون ويضللون البسطاء ، واذا كانت تبعة الانحراف عن المسار الثورى كانت تلقى فى الماضى على كبار الملاك والاثرياء ، فانها هنا تلقى على مسؤولية طبقات جديدة برزت وانحرفت ، طبقات أثرت بعدما تربعت على القمة ، وفئات فقيرة جعلتها رحلة العذاب والظروف القاسية تتحول رغم فقرها الى طبقة تحمل افكار من هم فى القمة . هنا المسؤولية بالدرجة الاولى فلسطينية ، لكن هل انتفى البعد القومى ! وهل استطاعت الظروف السيئة التى احاطت بالنماذج النقية التى قدمها المؤلف والتى جعلت من امكانية اجهاضها عملية سهلة . .

من خلال هذه السلبيات المعروضة تتكشف الحقيقة دائما وهى أن الشرفاء والثوار الحقيقيين هم الذين سينتصرون ويدفعون عجلة الثورة قدما .

ورواية فيصل حورانى « المحاصرون »[٢٢] والتى توازن بين مقتضيات الفن والمضمون الفكرى ، جاءت مكتوبة بعناية وبلا افتعال للتفاصيل ، تحلل العلاقات ودلالة الاحداث بموضوعية ، وبما أن الرواية النقدية السياسية لا تنسخ الوقائع وانما تعيد صياغتها مستلهمة بطولة الجماهير فى مواجهة القوى المختلفة ، فقد قام المؤلف ــ مدركا الهدف الذى يريد ايصاله الى القارىء ــ باختيار اللحظات التى يصفها ويجسدها اختيارا واعيا . . ناقلا رؤيته للواقع الذى أمامه عبر بطل نموذجى يجسد ــ فى رأيه ــ الصورة الحقيقية للجماهير ، وليدير من حوله الاحداث او ليدور خلاله مع الاحداث مشاركا وواصفا ومبديا الرأى . ونستطيع أن نرى بوضوح العلاقة الفكرية بين بطل الرواية ومؤلفها فى جملة الاراء السياسية التى عرضها المؤلف على لسان خالد منتقدا اسلوب العمل الفدائى مبينا نواحى القصور فيه .

هل هذه الاراء الناقدة آراء هدامة حاقدة يائسة منهزمة . . أم انها آراء بناءة موضوعية ولها نصيبها من الصدق ؟

ان ما جاء على لسان خالد فى الرواية من آراء انتقادية لم يتجاوز الواقع بكثير وهدفه البناء لا الهدم ، وحتى النموذج الذى ابرزه المؤلف بشكل كاريكاتيرى (ابو الملاحم) أراد به أن يلقى الضوء على نموذج موجود بيننا لا يمكن تجاهله . . حتى هذا النموذج لم يعممه بشكل مطلق . . فهو عقيم محكوم عليه بالانتهاء . . ستتخطاه الاحداث لتبقى النماذج الايجابية المشرقة .

وفى هذا الاتجاه أيضا سارت أحداث رواية « زمن اللعنة »[٢٣] لأحمد عمر شاهين فهى تنتقد من خلال شخصيات حية

وعلافات انسانية الارتجال والعشائرية والتصفية الجسدية التى سادت الساحة الفلسطينية فترة من الزمن .

ورواية أمين شنار « الكابوس »(٢) تقدم رؤ ية نقدية بشكل رمزى وعرض ذكى لاسباب هزيمة العرب وضعفهم فى حربهم العادلة مع العدو ، وذلك فى عملية تزاوج او مزج بين ما حدث سنة ١٩٤٨ وما حدث سنة ٦٧ مرجعا الاسباب الى تخلّى العرب عن دولتهم الاسلامية الكبرى (موت الشيخ نجم) وانخداعهم بالدول الاستعمارية التى حلت محل الدولة الاسلامية (الشيخ الكبير) .

ولأن الانسان قضية ، ولأن القضية الاولى فى الوطن العربى هى قضية فلسطين ، فان الروائى الفلسطينى اعتبر ان كل حل لمشاكل أى جزء من الوطن العربى هو خطوة نحو تحرير فلسطين .

ومن هذا المنطلق ظهرت روايات تعالج مشاكل عربية لا تتعلق بشكل مباشر بالقضية الفلسطينية ، ولكنها فى الحقيقة فى صميم هذه القضية .

فرواية « نجران تحت الصفر »(٢٥) ليحيى يخلف التى تركز على قوتين تتصارعان فى بلد عربى هو اليمن . . لكنه صراع يتعدى النطاق المحلى ليشمل آفاقا قومية اوسع ، قوة تحاول الحفاظ على اوضاع بالية قائمة خدمة لمصالحها ، وقوة تناضل من أجل التغيير الى الافضل . . ويبرز خلال هذا الصراع واقع الجماهير العربية وآلامها وتطلعها الى مستقبل يحقق آمالها .

وفى هذا الاتجاه سارت احداث روايتى احمد عمر شاهين « ونزل القرية غريب »(٢٦) التى تبين علاقة المثقف العربى بالسلطة من جهة وبالجماهير من جهة أخرى ، ومدى التزام هذا المثقف بقضايا الجماهير أو بعده عنها . و « قوائم الخوف »(٢٧) التى تعالج من خلال بطلها قضية الحرية فى مجتمع يدّعى الديمقراطية ، يجد المرء نفسه فيه يوما ضحية ويوما آخر جلادا وهو فى الحقيقة ضحية فى الحالتين .

والتزمت بعض الروايات بالتعبير عن قضايا فكرية او اجتماعية عامة ، كما فعلت سحر خليفة فى روايتها « لم نعد جوارى لكم »(٢٨) حينما دافعت عن حرية المرأة فى أن تدير دفة حياتها بعيدا عن الكلمات الكبيرة الجوفاء والتى يتشدق بها من يقف فى طريق ان تكون المرأة جزءا اساسيا وعاملا ومستقلا وانسانا فى مسيرة الحياة والثورة .

او كما فعل غسان كنفانى فى روايته « الشىء الآخر »(٢٩) حيث عبّر عن العجز الانسانى فى الكشف عن حقيقة الاشياء ، وحيرة الانسان امام مصير
او قدر أكبر منه لا يستطيع التصدى له إلا بالصمت .

وهكذا كانت ملحمة « العشاق »(٣٠) لرشاد ابو شارو بشخصياتها الحية المنزوعة من واقع المخيم الفلسطينى فى كفاحها فى سبيل وجودها وضد كل اعداء الحياة الكريمة من صهاينة واعوانهم .

وكانت أيضا رواية فيصل حورانى « بير الشوم »(٣١) التى صورت وعبرت عن كل الطبقات الفلسطينيه ، المناضلة والسلبية والعملية ، من خلال كفاح قرية ضد الانجليز واليهود فى سبيل البقاء ، جسّد من خلالها وبشكل فنى غير معقد ، الشخصية الفلسطينيه بابعادها المختلفه ، والمعوقات التى وقفت فى سبيلها والاحباطات التى أدت الى هزيمتها ، والقوى الاجتماعية التى وقفت مع أو ضد تيار الثورة العربية الفلسطينيه .

ورواية توفيق المبيض « اسطورة ليلة الميلاد »(٣٢) التى قدمت من خلال احداثها وشخصياتها الابعاد الانسانية وراء كل المظاهر السياسية والعسكرية التى تحيط بالكفاح الفلسطينى ، وترسم بصدق تولات الشخصية الفلسطينية من قيم الولاء للاسرة والعشيرة فى المقام الاول الى الولاء للوطن وقضاياه مواكبة للقضية فى مستوياتها المختلفة .

وادرك الروائيون أهمية الرواية التسجيلية فى هذه المرحلة النضالية للشعب الفلسطينى ، فأصدر توفيق فياض روايته « المجموعة ٧٧٨ »(٣٣) التى تقدم بشكل تسجيلى العمليات الفدائية لمجموعة من الشباب داخل الوطن المحتل وصراعها مع العدو والعقبات التى واجهتهم . . متقيدا بالواقع وبصدق الاحداث . كما أصدر فاضل يونس روايته « عودة الاشبال »(٣٤) وهى تتناول بشكل فنى تسجيلى العملية التى عرفت باسم عملية دلال المغربى ، حين نزلت مجموعة من الفدائيين على شاطىء فلسطين شمال مدينة حيفا واشتبكت مع قوات الصهاينة وأوقعت بهم خسائر جسيمة سنة ١٩٧٨ . وقد استقى المؤلف تفاصيل العملية من اثنين من ابطالها بقيا أحياءً والتقى بهما فى السجن حيث كان يمضى حكما لعدة سنوات أصدرته ضده المحاكم الصهيونية .

وقد تناولت روايات كثيرة كفاح الشعب الفلسطينى فى سبيل بلده باشكال ورؤى مختلفة تتفاوت فى مدى جودتها وصدق رؤ يتها وشمولية النظرة التى كتبت من خلالها ، لكنها كلها فى النهاية تصب فى مجرى الرواية الكبير الذى يؤكد على هوية هذا الشعب وايمانه المطلق بحقه وقضيته روايات مثل « الباشا » لافنان القاسم ، وايام الحزن والموت لرشاد ابو شاور ، وان طال السفر لاحمد شاهين وغيرها .

كما الهمت معركة بيروت سنة ١٩٨٢ عددا من الكتاب . . فجاءت رواياتهم على مستوى الحدث وفى اهميته . . كرواية يحيى يخلف « نشيد الحياة » ورواية رشاد ابو شاور « الرب لم يسترح فى اليوم السابع » .

كما ان عذابات الفلسطينى فى المنافى التى رمته الاقدار فيها ، كان لها نصيب فى الرواية الفلسطينية ، عالجها الكتاب بالرمز تارة وبشكل مباشر تارة أخرى ، ونجدها فى معظم ابداعات الكتاب المقيمين خارج الوطن المحتل كروايات مثل الفلسطينى الطيب لعلى فوده ، والاختناق لاحمد شاهين وروايات نواف ابو الهجياء . . وغيرهم .

بينما نجد روائيا كمحمود شاهين يتناول فى روايته « الهجرة الى الجحيم »(٣٥) موضوعا يعالج لأول مرة بقلم كاتب عربى ، وهو هجرة اليهود الى فلسطين تحت تأثير الدعاية الصهيونية والحلم بأرض اللبن والعسل ، ثم الاصطدام بالواقع المر . . وبأنهم جاءوا للاستيلاء على أرض شعب آخر ، وعليهم الحياة فى صراع قاس ومتواصل مع هذا الشعب بالاضافة الى قسوة الحياة الاقتصادية وارتفاع معدلات التضخم ، ومحاولات بعضهم الهروب من هذا الجحيم . . فهناك من ينجح وهناك من يفشل . . والبعض يلقى مصير بطل الرواية « اركاديوس » الذى كان يحيا حياة هادئة فى بولندا والذى جاء الى فلسطين يحلم بالدولارات والعسل واللبن . يرافقنا الكاتب فى مراحل حياته المختلفة داخل الكيان الصهيونى حيث يواجه ما لم يتوقعه . . ويحاول قتل ولديه والانتحار لعدم قدرته على مغادرة البلاد ، ويساعده أحد الفدائيين على الهرب عن طريق الحدود اللبنانية ، لكن المحاولة تفشل وينفجر بهم لغم يودى بحياة الرجل وولديه .

اعتمد المؤلف فى روايته على عدد كبير من التقارير والوثائق والمذكرات التى كتبها عدد من الهاربين اليهود من فلسطين المحتلة .. وعلى معلومات عن الحياة فى المجتمع الصهيونى وعن الطبقات المسحوقة هناك ولا تستطيع التخلص من سيطرة الاجهزة والنظام الصارم والديون .

فى فلسطين المحتلة ، ونتيجة للتغيرات التى طرأت على المجتمع العربى فى الداخل ، والاتصال بالحركة الثقافية بشكل اوسع عن طريق اعادة طبع ونشر العديد من الاعمال الادبية العربية ، تراجعت بعض المضامين التى كانت تدور حولها القصص ، مثل الادب الذى يرضى سلطات الاحتلال او الادب الذى يعالج القضايا العاطفية فقط مبتعدا عن مشاكل الجماهير ومعاناتها . وأخذت القصة تزداد نضجا معبرة عن التناقض الرئيسى مع العدو الصهيونى ، ومشاكل الانسان الفلسطينى وتطلعه الى تحرير وطنه ، وتعسف ممارسات سلطات الاحتلال ــ رواية الطوق لغريب عسقلانى ــ ، وهموم العامل العربى فى المصانع الاسرائيلية ومشاعره واستغلال الصهاينة له ــ رواية الصبار لسحر خليفة ــ ، مما جعل التناقض يتصاعد بين الحركة الثقافية وسلطات الاحتلال التى عمدت اكثر من مرة الى رفض السماح بتوزيع بعض المجلات الادبية الصادرة فى الداخل فى مناطق معينة من البلاد ، ومنع تداول الكثير من الكتب واعتقال الكتاب والتحقيق معهم فى مضمون ما كتبوه وسن القوانين التى تبيح شطب كل ما يثير الشك .

لكن رغم ذلك ، ورغم التضييق على عملية النشر فان الاعمال الادبية ازدادت وامتازت بالصراحة واتسمت مضامينها بالتفاؤل والثقة بالمستقبل رغم قسوة الماضى والحاضر ، مستلهمة التراث الشعبى ونضال الجماهير ، وكانت القضية السياسية العامة هى التى تشغل المبدع ، وفلسطين وراء معظم رموزه .

يتجلى هذا فى مجموعات كثيرة من القصص القصير وعدد أقل بكثير من الروايات سنتوقف عند بعضها لأنها تشكل فى مضامينها رموزا هامة فى مسيرة الرواية الفلسطينية .

رواية « الى الجحيم ايها الليلك »[٣٦] لسميح القاسم تقدم مفهوما للصراع العربى الإسرائيلى يختلف تماما عما يقدمه معظم الكتاب فى الوطن المحتل ، ففى رأيه أن اليهود فى فلسطين لا ذنب لهم وأن سبب المشكلة كلها يكمن فى المؤسسة العسكرية الحاكمة .

بطل الرواية الفلسطينى يحب دنيا الفلسطينية التى اضطرت الى الهجرة ، ايلانة اليهوديه تشغله عن حبه لدنيا ويبرر ذلك بقوله « من أجل دنيا ومن أجلى شخصيا تثيرنى امور ايلانة ، اتراها تتهمنى بقتل حبيبها اورى ؟ انا لم أقتل اورى ، نحن قتلنا معا برصاصة واحدة ، نحن العرب لم نقتل اورى ، انه لا يمكن ان يعيش الا بموتى فمات قبل أن يستوعب استحالة موتى ، يجب ان تعرف ايلانة هذه الحقيقة والا فسنقتل مرارا » صـ ٦٩

فى الرواية محاولة مزج وتبادل المواقع بين اليهودى والعربى ، فجندى الدورية الاسرائيلية فى معسكر اللاجئين يرى فتاة فلسطينية فى نافذة أحد البيوت فيقول لها « ايلانة ما الذى أتى بك هنا » ، والفلسطينية تقول له : « سمير .. هل عدت ؟ » ويقتل الاثنان على يد المؤسسة العسكرية .

فى روايته الثانية « الصورة الاخيرة فى الالبوم »[٣٧] تقوم بين البطل الفلسطينى الذى يحمل شهادة ماجستير فى العلوم السياسية من الجامعة العبرية ولا يجد عملا إلا كخادم فى مطعم فى تل ابيب ــ وبين روتى اليهودية ــ الطالبة فى الجامعة والتى يعمل والدها ضابطا فى الجيش ويحتفظ بالبوم لصور الفدائيين الذين قتلهم ــ علاقة حب . تتعاطف روتى معه ومع قضيته وتترك حبيبها الاول من اجله ، وحينما تكتشف ان اباها قد قتل شقيق حبيبها الفلسطينى ووضعها فى البومه تصاب بصدمة نفسية وتسوء حالتها الصحية وتموت تاركة صورتها لأبيها قائلة له « لتكن هذه الصورة الاخيرة فى الالبوم » .

الشخصيات فى الروايتين محملة بالرمز أعنى انها لا تعبر عن حالات فردية محددة ، ولكنها تأخذ ابعادا اوسع لتعبر عن الشعب الفلسطينى واليهود . ونتساءل هل هى حقا المؤسسة العسكرية الاسرائيلية فقط التى تحمل الافكار العنصرية الصهيونية ! وأنها هى التى تحول دون أن يعيش العرب واليهود فى فلسطين على قدم المساواة ! .

يصور لنا فاضل يونس فى روايته التسجيلية « زنزانة رقم ٧ »[٣٨] معاملة العدو الصهيونى للفلسطينى داخل السجون الاسرائيلية ، والمؤلف فدائى قضى فى سجون الاحتلال عددا من السنين استطاع خلالها تهريب روايته هذه من داخل السجن الى خارج الارض المحتلة . يصور فيها بشاعة المعاملة فى سجون المخابرات الاسرائيلية خاصة لمن يحاول ان يطالب بأبسط الحقوق الانسانية ، كما تصور الرواية كيف استطاع المناضل الفلسطينى رغم قسوة الظروف ان يحول السجن الى مدرسة للنضال والتثقيف وحمل شعلة الامل .

بينما نجد رواية « وما نسينا » لسلمان ناطور تعالج قضية التجنيد الاجبارى التى يعانى منها ابناء الطائفة الدرزية فى الوطن المحتل وتبرز بشاعة قانون التجنيد وما يتركه من أثر على الانسان ، وتدين سلطات الاحتلال ومن يعاونها فى تطبيق هذا القانون الظالم .

كما تعالج رواية ناجى ظاهر « الشمس فوق المدينة الكبيرة » ظاهرة الشعور بالاحباط والانهزامية واليأس .. رافضة البطولة الفردية باحثة عن واقع ثورى يشمل الشعب كله .

وتبقى رواية أميل حبيبى « الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل »[٣٩] علامة بارزة فى الرواية الفلسطينية والعربية . الرواية مكتوبة على شكل رسائل ، تجمع بين السيرة والمقامة والحكاية الشعبية ، اللغة فيها جديدة على اسلوب الرواية العربية المعاصرة بما فيها من تعبيرات لغوية وإيقاع معين للجملة وتركيب خاص للصورة والحركة ، اسلوبها ساخر تهكمى رغم انها تعالج موضوعا مأساويا جادا هو الاحتلال الاسرائيلى لفلسطين ووضع العرب الموجودين هناك تحت ظل هذا الاحتلال . الرواية محمله بالرمز ، وان كان رمزا واضحا يسهل من خلاله تبين المعادل الواقعى له . واتفق مع د. اميل توما فى تحليله للرموز الاساسية الثلاثية فى الرواية حيث يقول « يعاد ترمز الى طموح الشعب العربى الفلسطينى فى عودته لوطنه ، باقية ترمز الى اصرار بقية هذا الشعب على الصمود على تربة الاباء والاجداد ، ويعاد الثانية تعرب عن رفض التشاؤم والامل فى تحقيق الامانى »[٤٠]

الجهد المبذول فى تأليف الرواية ملموس تماما ، ويضرب لنا اميل حبيبى مثلا بعمله هذا بالكيفية التى يجب ان يستعد بها الروائى

لكتابة عمله ، فلم تعد الكتابة الروائية سهلة بعد هذا التطور الكبير فى الرواية العربية والذى اصبح محسوبا على الروائى العربى . يقول اميل حبيبى : « عندما فكرت فى كتابة المتشائل قررت مراجعة كل أعداد جريدة الاتحاد من أول يوم صدرت فيه الى آخر يوم ومراجعة كل اعداد مجلتى الجديد والغد وكذلك قرأت المصادر العديدة للغزو الصليبى للبلاد وقرأت مؤلفات اخوان الصفا وكتاب العقد الفريد وبعض كتب الجاحظ بالاضافة الى العديد من الروائع العالمية لكثير من الكتاب المعروفين »(١) . ويقول أيضا « لقد اجتهدت فى قصة المتشائل ان اكون أمينا للشعب الذى اكتب عنه وله ، وقد عملت على ابراز المواقف السلبية المتطرفة التى بررت دور المواقف الايجابية التى عارضت التطرف ، آمنت بالطريقة العقلانية البعيدة عن العواطف وتأثراتها »(٤٢) .

المتشائل ، بطل الرواية ، فلسطينى يعيش فى حيفا ، ساذج يتغابى بمكر احيانا ويعبط احيانا أخرى ، يشكل نمطا من الناس يقدمه المؤلف نموذجا للذين اضطروا للتعاون مع الاحتلال خوفا او تحايلا ليأمنوا العواقب . فى شخصيته تتجمع الصفات السلبية التى تحاول الشخصية العربية عامة أن تتجاوزها . من خلاله يصور لنا المؤلف نموذجا فلسطينيا تتفق معه قطاعات مشابهة من الشعب العربي ككل ، منتقدا تصرفاتها من اتكالية وتهاون ونفاق ولا مبالاة وشك وخضوع لما تأتى به الايام دون محاولة لتغييره وكأن ليس بالامكان ابدع مما كان . . فلا عجب ان تأتى نهاية هذا المتشائل مع كل ما يمثله . . حينما تنتفى الاسباب التى دعته للظهور .◆

الهوامش :

*صدرت عدة كتب عن الراوية الفلسطينية ، تناول بعضها أعمال مؤلف بعينه كالكتب التى ظهرت عن غسان كنفانى او جبرا ابراهيم ، وتناول البعض الآخر ظواهر معينة فى الرواية الفلسطينية كصورة البطل فى الرواية الفلسطينية او موضوع المخلص او اتجاهات الرواية الفلسطينية المختلفة ، لكن فى كل هذه الاعمال ظلت مجموعة من الروايات بعيدة عن مجال التناول لسبب بسيط هو عدم العثور عليها — فهى قد صدرت قبل سنة ٤٨ — وفى عملية جمع التراث الفلسطينى التى تتم منذ سنوات قليلة تم العثور على مجموعة من هذه الروايات . ولهذا كان هذا المقال الذى يحاول ان يضع فى الصورة الشكل العام لمسيرة الرواية الفلسطينية حتى الآن .

(١) عدنان ابو غزالة — دراسات فلسطينية — المجلد الاول — العدد الثالث ربيع سنة ١٩٧٢ .

(٢) خليل بيدس — مسارح الاذهان — المطبعة العصرية بمصر سنة ١٩٢٤ .

(٣) خليل بيدس — الوارث — مطبعة دار الايتام السورية بالقدس سنة ١٩٢٠ .

(٤) اسكندر الخورى البيتجالى — الحياة بعد الموت — مطبعة بيت المقدس سنة ١٩٤٧ ط ٢

(٥) محمد افندى التميمى — ام حكيم — مطبعة المقتطف سنة ٨٨٨ ١ مصر .

(٦) ميخائيل عورا — منتهى العجب فى اخبار اكلة الذهب — مطبعة البيان سنة ١٨٨٥ القاهرة .

(٧) بولس عبده السمعانى — السياحة المنصورية فى الامصار الغربية — مطبعة دير الروم — القدس سنة ١٩٠٧ .

(٨) عدنان ابو غزاله — مصدر سبق ذكره .

(٩) اسكندر الخورى — فى الصميم — مكتبة العرب بمصر سنة ١٩٤٧ .

(١٠) نجيب نصار — فى ذمة العرب — المطبعة الوطنية بحيفا سنة ١٩٢٢ .

(١١) ر.ج. كولنجوود — فكرة التاريخ — لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٦٨

ترجمة : محمد بكير خليل ومحمد عبد الواحد خلاف صـ ٤٣ .

(١٢) د. سيد حامد النساج — بانوراما الرواية العربية — دار المعارف بمصر سنة ١٩٨٠ صـ ١٤١

(١٣) نجيب نصار — رواية مفلح الغسانى — دار الصوت — الناصرة سنة ١٩٨١ طـ ٢

(١٤) د. اسحق موسى الحسينى — مذكرات دجاجة — دار المعارف بمصر سنة ١٩٤٣ اقرأ .

(١٥) جبرا ابراهيم جبرا — صراخ فى ليل طويل — اتحاد الكتاب العرب — دمشق سنة ١٩٧٤ طـ ٢

(١٦) د. واصف ابو اشباب — صورة الفلسطينى فى القصة الفلسطينية المعاصرة — دار الطليعة — بيروت سنة ١٩٧٧ صـ ١٤٠

(١٧) نبيه القاسم — دراسات فى القصة المحلية — دار الاسوار — عكا سنة ١٩٧٩

(١٨) غسان كنفانى — رجال فى الشمس — دار الطليعة — بيروت سنة ١٩٦٣ .

(١٩) غسان كنفانى — ام سعد — دار العودة — بيروت سنة ١٩٦٩ .

(٢٠) غسان كنفانى — عائد الى حيفا — دار العودة — بيروت سنة ١٩٦٩ .

(٢١) رشاد ابو شاور — البكاء على صدر الحبيب — دار العودة — بيروت سنة ١٩٧٤

(٢٢) فيصل حورانى — المحاصرون — دمشق سنة ١٩٧٣ .

(٢٣) احمد عمر شاهين — زمن اللعنة — دار الثقافة الجديدة سنة ١٩٨٣ .

(٢٤) أمين شنار — الكابوس — دار النهار — بيرت سنة ١٩٦٨ .

(٢٥) يحيى يخلف — نجران تحت الصفر — دار الآداب — بيروت سنة ١٩٧٥ .

(٢٦) احمد شاهين — ونزل القرية غريب — اتحاد كتاب فلسطين — بيروت سنة ١٩٧٧ .

(٢٧) احمد عمر شاهين — توأم الخوف — دار الموقف العربى — القاهرة سنة ١٩٨٣ .

(٢٨) سحر خليفة — لم نعد جوارى لكم — دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٤ اقرا

(٢٩) غسان كنفانى — الشىء الآخر — مؤسسة الابحاث العربية — بيروت سنة ١٩٨٠ .

(٣٠) رشاد ابو شاور — العشاق — دائرة الاعلام بمنظمة التحرير الفلسطينية — بيروت سنة ١٩٧٧

(٣١) فيصل حورانى — بير الشوم — دار الكلمة — بيروت سنة ١٩٧٩ .

(٣٢) توفيق المبيض — اسطورة ليلة الميلاد — دار الثقافة الجديدة — القاهرة سنة ١٩٧٧ .

(٣٣) توفيق فياض — المجموعة ٧٧٨ — دار القدس — بيروت سنة ١٩٧٤ .

(٣٤) فاضل يونس — عودة الاشبال — دار ابن رشد — عمان سنة ١٩٨٦ .

(٣٥) محمود شاهين — الهجرة الى الجحيم — المؤسسة الجامعية للدراسات — بيروت سنة ١٩٨٤ .

(٣٦) سميح القاسم — الى الجحيم أيها الليلك — دار ابن رشد — بيروت سنة ١٩٧٨ .

(٣٧) سميح القاسم — الصورة الاخيرة فى الالبوم — دار ابن رشد — بيروت سنة ١٩٨٠ .

(٣٨) فاضل يونس — زنزانة رقم ٧ — دار الجليل — عمان — سنة ١٩٨٣ .

(٣٩) اميل حبيبى — الوقائع الغريبة — دار ابن خلدون — بيروت سنة ١٩٧٤ .

(٤٠) عن جريدة الاتحاد بتاريخ ١٨ تشرين أول — اكتوبر سنة ١٩٧٤

(٤١) عن جريدة الاتحاد بتاريخ ٢٥ تشرين أول — اكتوبر سنة ١٩٧٤

(٤٢) المصدر السابق .

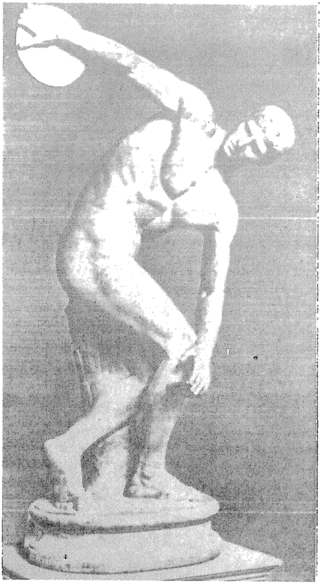
الموهبة الفنية من منظار الواقع

د. كايد عمرو

تعدُ هذه الورقة محاولة جادة يتوقع الكاتب من خلالها ، تفسير مفهوم الموهبة في قالب أكثر وضوحا وواقعية من المفاهيم المتعارف عليها والخاصة بتفسيرات الموهبة والابداع أو الابتكار ، فهى تفسير موضوعى لمعنىً تداوله العامة والخاصة على أنه شىء ميتافيزيقى لا يمكن للفرد أن يحدد جوانبه ، خاصة فى مجال التربية الفنية والفنون العملية بشكل عام . إن هذا التفسير بمثابة تحديد لاطار مفاهيمى للموهبة التى يهتم بها الأباء والمدرسين والفنانين والهواة من مختلف الطبقات الاجتماعية . إذ يشكل المفهوم الحالى بما يرتبط به من تفسيرات ميتافيزيقية حاجزا وهميا لدى الكثير من الأفراد خاصة أولئك المهتمين بممارسة العمل الفنى أو احترافه ، وربما بعض المتذوقين ، حيث يعتقد الكثير من هؤلاء لا يستطيع ممارسة العمل ظنا منه أنه يفتقر للموهبة التى هى صفة فطرية تتوفر عند غيره من الناس ولا تتوفر لديه . ويمكننا القول بأن المفاهيم الخاطئة لمعنى الموهبة قد نتج عنها ضعفا فى الانتاج الفنى كماً وكيفاً وقلل بالتأكيد من عدد المتذوقين والذين يسميهم الغربيون مستهلكوا الفن (Art Consumers) وبدى النشاط الفنى هزيلاً لدى الكثير من الطبقات الاجتماعية ، وعلى وجه الخصوص فى المجتمعات النامية التى تواجه ظروفاً صعبة من الناحية الاقتصادية والعلمية ، ونتيجة لهذه الظروف ، انحصر الفن بين عدد قليل من الأفراد فى كل مجتمع من هذه المجتمعات ، وظل مقصورا عليهم على أنهم ذوو قدرات فطرية وهبتهم اياها القدرة الالهية ، ولما أصبح تدريس الفن جزءاً هاما من المنهاج المدرسى ، خاصة مع مطلع القرن العشرين ، فى المجتمعات الغربية والشرقية على حد سواء وبالتحديد تلك المجتمعات التى اتجهت إلى التصنيع ، وتفوقت فى مجال العلم والتكنولوجيا ، ظهرت معطيات جديدة فى عالم الفن ، كان نتيجتها أن ازداد عدد الفنانين كما ازداد عدد المتذوقين والمثقفين فنيا أضعاف ما كان عليه فى السابق ، وأصبح المنهاج المدرسى فى هذه المجتمعات يتبنى فكرة تعليم الفن وانتقل الفرد من موقف المتفرج إلى موقف الممارس والمحترف ، والمتذوق الناقد ، والمستهلك الذى يقتنى الأعمال الفنية .

والابداع فى الفن التشكيلى يرادف باستمرار مفهوم الموهبة ، وقد جرى العرف بين الكتاب والمؤرخين على اعتبار الفرد المبدع أو الموهوب شخص مميز على غيره من أفراد المجتمع ، والشخص الموهوب فى نظر الكثير من الناس يتميز بسمات وخصال تختلف عن سمات وخصال غيره من بنى البشر وارتبطت مفردة الموهبة أحيانا بالجنون ، أو التيه والسلوك الشاذ الغريب نتيجة للسلوك الذى يظهر فى أعمال البعض من ذوى الاختصاصات الفنية كالنحاتين والمصورين ، والمعماريين أو الموسيقيين . والفنان « فان جوخ » هو إحدى هذه النماذج ، ويليه « جوجان » وغيرهم من أصحاب القدرات الفنية العالية وذوى الانتاج المميز .

لقد اتجه علماء النفس والفلاسفة والمؤرخين منذ زمن بعيد إلى تحليل معنى الابداع باعتباره الموهبة ، وبطريقة حددت المعنى الجوهرى لهذه المفردة فى اطار فلسفى



○ شكل (١) تمثال « رامى القرص » من الفن الاغريقى « نسخة رومانية بالرخام » ٤٥٠ ق.م للنحات ميرون متحف « ديلاتيرمى » روما ○

يعتمد تفسير الظواهر وشرح المكونات والأبعاد التى تشكل الموهبة الفنية من خلال تفسير السلوك وشرح المعنى المرتبط بالعمل الفنى كعمل مستقل . وعلى أى حال فقد كانت ولا تزال الكثير من التفسيرات والشروح تدور حول محور واحد وهو الوصول إلى اطار مفاهيمى يحدد جوهر الابداع والمبدعين ، إذ غالبا ما اتسم هذا الاطار بالسمة الميتافيزيقية .

على أن المشكلة أبعد من مجرد تعريف سيكلوجى . فقد أصبح لزاما على الكاتب المهتم بالابداع والمبدعين ، أن يتجه إلى ما هو أبعد من ذلك ، من خلال معرفة العوامل التى تسهم فى صنع الكيان الابداعى للانسان ، انها العوامل والأسس التى تشكل الانسان الفنان وتجعل امكاناته ملائمة للنشاط الابداعى بكافة أنماطه وأشكاله .

ومفهوم الموهبة أو الابداع الفنى من المشكلات الشائعة والمتداولة على أوسع نطاق عبر العصور ، لقد بدأت عند الاغريق قديما إذ بدأت أول الأمر عند « هوميروس »[1] « وهيراقليطس » ، اذ وجدت ما يسمى بنظرية « الالهام أو العبقرية » وارتبط الابداع الفنى بالأبحاث الميتافيزيقة عند اليونان ، ومن بين الذين اتجهوا إلى مثل هذه التفسيرات أفلوطين وأوغسطين وغيرهم ممن ربطوا العبقرية أو الالهام باللاهوت واستمرت التفسيرات فى هذا الاتجاه .

ويروى سيريل بيرت (Cyril Burt) عالم النفس البريطانى بان مفهوم الابداع أو الموهبة كان متداولا منذ زمن بعيد لدى اليونانيين ، اذ اعتقدوا بأنها هبة من الآلهة ، اذ نسبت تلك الصفة إلى الأبطال الأسطوريين العباقرة أمثال بروميثيوس مكتشف النار[2] ، وفولكان أول من صهر الحديد ، وهرمز مخترع الكتابة وغيرهم .

والابداع كظاهرة ظل متداولا شرحه وتفسيره بين الكثير من الأمم عبر عصور التاريخ ، بطريقة يكتنفها الغموض إلى أن تطورت الاختراعات والعلوم مع نهاية القرن التاسع عشر ، وربما أكبر من ذلك ، وقد كانت الثورة الصناعية بما جلبته من تطوير فى آلة الانتاج كتطور المطابع وصناعة الورق وغير ذلك من وسائل يستخدمها الباحث وتطور وسائل المواصلات التى جعلت من السهل على الباحث أن يتنقل ويكتشف بسهولة ، وكذلك اختراع العديد من الأجهزة العلمية ، كل ذلك كان عاملا هاما فى تطوير أدوات البحث العلمى الحقيقى فى مجال العلوم والفنون ، مما أدى إلى تغيير فى مفاهيم الابداع ، وتطور هذه المفاهيم بأسلوب علمى أقرب إلى الواقع منه إلى عالم الميتافيزيقا .

واتجه إلى دراسة الابداع علماء غير علماء النفس ، فقد شارك علماء الأنثروبولوجيا وعلماء الاجتماع ، وعلماء التربية فى البحث عن حقيقة الابداع جميعهم جنبا لجنب . ويذكر ذلك « أحمد أبو زيد » ١٩٨٥ . « ان دراسة الابداع لم تكن مقصورة على علماء النفس ، وإنما شارك فيها بعض علماء البيولوجيا والوراثة وغيرهم ممن يتجهون[3] اتجاها تطوريا » .

وهناك العديد من النظريات التى اتجهت إلى تحليل الابداع وقد تشبعت نظريات علم النفس وتعددت لدرجة أصبح من الصعب على القارىء التوصل إلى مفهوم واحد يحدد الجوهر الحقيقى للابداع ، بالاضافة إلى ذلك فان هذه النظريات وما تأتى به من تفسيرات ابتعدت عن الواقعية والتطبيق الفعلى بتفسيراتها ، وبمعنى آخر فإن الواقع شىء والتفسيرات السيكلوجية شىء آخر . فالنظرية التطورية فى الفن والتى يتزعمها « فيكتور لوينفلد[4] (Victor Lowen-feld) أو نظرية التحليل النفسى التى تبناها فرويد[5] (Frued) أو النظرية المعرفية فى الفن والتى تعود إلى كل من جودنيف[6] (Goodenough) وهاريس (Harris) أو نظرية الجشتالت[7] (Gestalt) والتى ينتمى إليها العالم رودلف أرنهايم (Arnheim) .

إنما تشكل جميعها « النظرية الفطرية » التى تعيد النشاط الفنى والابداع لذات الفرد الفطرية بمعزل عن التأثيرات الخارجية .

ومثل هذه النظريات لم تعد لتقدم شيئا لعالم الواقع سوى تزويد الناقد بالمصطلحات التى تمكنه من وصف الأعمال الفنية والتحدث عنها دون توجيه فعلى حقيقى يمكنه من زيادة نسبة الابداع لدى الأفراد .

وهناك النظريات التى تعزى الابداع إلى التأثير البيئى والظروف الخارجية المحيطة بالفرد والتى تتهيأ له بحكم التربية الأسرية أو التعليم المدرسى أو التفاعل مع البيئة المحيطة خاصة عندما تكون مثل هذه البيئة غنية بالمصادر الفنية .

ويتجه إلى مثل هذه الاعتقادات علماء التاريخ أمثال « جانسون » (Janson)[٨] وآرناسون[٩] (Arnason) ، وجومبرك[١٠] (Gombrich) فجميعهم ينظرون إلى العمل الفنى على أنه مهارة تنتقل من فرد لآخر ومن جماعة لأخرى . وان الظروف المحيطة بالفرد ثقافية ، واجتماعية ، وسياسية ، ودينية ، انما تشكل شخص الفنان ، فهم يبرزون التأثير البيئى ويركزون عليه قبل كل شىء ، وذلك من خلال عرض حياة الفنان وخطوات تطوره والأشخاص الذين أثروا فيه أو اخفاقه ونجاحه ، وشهرته ، وغير ذلك من أمور .

أما وجهة النظر الثالثة والتى تجمع بين وجهتى النظر السالفتى الذكر فهى « النظرية التفاعلية » ففى ميدان علم النفس يمكن اعتبار سكنر[١١] (Skinner) من روادها المميزين . اذ تعتمد تحليل سلوك الانسان على أنه نتاج الفطرة الانسانية والبيئة ، وفى مجال الفن فقد فسر ولسون[١٢] (Wilson) العمل الابداعى على أنه نتاج الفطرة والتأثير الثقافى والطبيعة المجاورة للفرد .

يتبين مما سبق أن نظريات علم النفس يمكن أن تلخص فى ثلاثة وهى :-

١ ــ النظرية الفطرية « الوراثية » (Biogentic Theory) .

٢ ــ النظرية البيئية (Environmental Theory) .

٣ ــ النظرية التفاعلية (Interactionist Theory) .

ورغم ما تتصف به النظرية الثالثة من موضوعية أو وسطية الا أن النظرية البيئية تظل أكثر قربا من واقع التربية الفعلى ، بل ربما تبتعد تماما عن نظريات علم النفس فهى مزيج من آراء علماء الاجتماع والمؤرخين وعلماء الأنثروبولوجيا .

ولو عدنا للحديث عن وجهات النظر سالفة الذكر فإنه يتحتم علينا شرح نماذج من بعض ما أوردته الكتب حول آراء العلماء .

يعرف سمبسون (Simpson)[١٣] الابداع على أنه المبادرة التى يبديها الشخص بقدرته على الانشقاق من التسلسل العادى فى التفكير إلى مخالف كلية « فهذه وجهة نظر نستشف من خلالها بأن سمبسون يعزى الابداع إلى ذات الفرد فى القدرة على التفكير وهى بالأحرى وجهة نظر فطرية .

ويتجه كنيث لانسنغ[١٤] (Kenneth Lansing) إلى تعريف مماثل فهو يرى أن الابداع اعادة لتنظيم المفاهيم والعواطف فى قالب جديد ، وأنه أيضا القدرة أو الميل والنزوع لفعل ذلك » .

أما ابراهام ماسلو[١٥] (Abraham Maslow) فيعرفه على أنه خاصية أساسية من خصائص الطبيعة البشرية ، فهو لدى الجميع عند الولادة ، ولكنه يتلاشى لدى الكثيرين من جراء عملية فرض الثقافة والتراث » . ورغم أن الكاتب فى تعريفه يتجه إلى اعتباره سمة عامة الا أنه ينكر دور البيئة الثقافية فى تعزيز القدرة الابداعية .

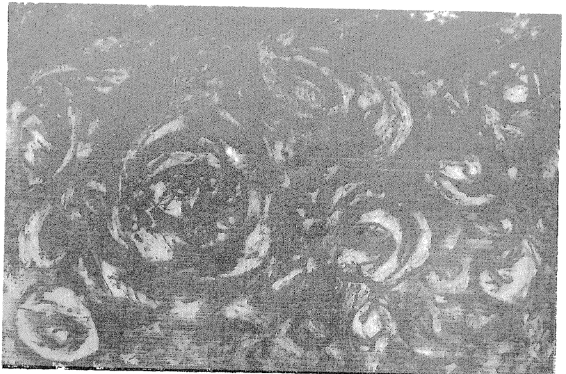
أما جون ناش[١٦] (John Nash) فيعتقد أن الابداع كالذكاء وكالعديد من المفاهيم السيكلوجية ، وينتقد علماء النفس فى تعريفهم له بطريقة هزيلة . ويرى أن ليس هناك تقارب أو ثبات بين وجهات النظر المختلفة التى تحدثت عن الابداع مما يجعل آراء أولئك العلماء تتصف بالهزال والضعف لعدم حسمها لمثل هذا الموقف من السلوك الانسانى .

أما عالم النفس بول جود[١٧] فيلتقى مع « ماسلو » فى اعتبار الابداع سمة عالمية ، وأنه كامن بطريقة منظمة لدى كل الناس وقد جرت العديد من المحاولات لتحليله ومعرفة أسباب ظهوره ويصف ذلك بأنه شىء مدهش ، والقليل من علماء النفس استطاع أن يتعرف بنوعية المبدعين ومعرفة طبيعة الأسر التى يعيشون فيها ، ومتى يبدعون ، وفيما إذا كانوا على مستوى عال من الابداع ، وقد اتجه « بول جود » إلى الاعتقاد بأن الابداع من سمات الطفولة ، وان المبدعين يتسمون بالسلوك الطفولى فى استفساراتهم واستيعابهم للأمور وطريقة ربط العلاقات أحيانا فى بعض المواقف .

والكثير من الكتاب فى أيامنا هذه لا يزالون يتحدثون عن الابداع كما وصفه جلفورد[١٨] (Guilford) ، وينظرون إلى تحليلاته الوصفية لمظاهر السلوك الابداعى على أنها تفسيرات قيمة وانها المقياس الوحيد لمعرفة الأشخاص المبدعين من غير المبدعين ، والأعمال الفنية الجيدة من الضعيفة . وجلوفورد يعطينا سمات



○ شكل (٤) « آكلو البطاطس » لوحة للفنان « فانجوخ » ١٨٨٥م المتحف الوطنى ، امستردام .



○ شكل (٨) لوحة « رمادية المحيط » للفنان « جاكسون بولوك » ١٩٥٣م متحف غوغنهايم ، نيويورك . ○

الشخص المبدع . كالأصالة (Originality) ، والقدرة على التركيب (Synthesizing) ، والقدرة على التحليل (Analyzing) والحساسية (sensitivity) . . . وغير ذلك من عناصر استخدمها هو ، ولا يزال السواد الأعظم من علماء الغرب والشرق يستخدمون المقياس ذاته . والواقع أن مثل هذا التفسير لا يفيد سوى فى كتابة النقد أو التحدث بمصطلحات فلسفية لا يلبث أغلبها أن يقف عاجزا عن أداء الدور الفعلى فى الميدان التطبيقى للعمل الابداعى .

والجدير بالذكر أن هناك فرقا كبيرا بين تفسير الظواهر من أجل التفسير أى علم الفينومينولوجيا (phenomenology) ، وبين معرفة الظروف والأسباب التى أدت إلى الظواهر . وما أجمل من أن يرتبط علم التفسير كعلم سيكلوجى يرتكز على تحليل السلوك وعلم الانسان أو الأنثروبولوجيا للتعرف بالوسائل والأساليب التى يمكن للانسان استخدامها والتعرف بها من أجل مشكلاته والتغلب على قسوة الطبيعة من أجل حياة أفضل .

ويبدى « عبد الستار ابراهيم »[19] ملاحظته حول موقف علم النفس الفعلى من العملية الابداعية فيقول :ـ « والحقيقة ان علماء النفس يسلمون عندما يتبنون تعريفا لموضوع معين بأنهم يتعاملون مع مفهوم أو مجموعة من المفاهيم باعطائها دلالات محددة لا تخرج عن مجال البحث ، ومن ثم فإن أى مفهوم يقتصر فى دلالته على ما ينسبه إليه الباحث من تعريف أو تحديد ينظم من خلال طرق اجرائه لبحثه . . . . فلا معنى من الناحية النظرية ــ ان أقدم تعريفا للابداع لا ينطبق ولا يلم بحدود الظاهرة ، كما تتبدى فى المجالات المختلفة . فضلا عن هذا فلابد أن يثبت هذا التعريف فائدته العملية » .

ومن جملة الافتراضات والنظريات التى تبتعد عن ملامسة الواقع ، تلك التى افترضها جالتون[20] (Galton) ، اذ يرى أن الرجال أكثر قدرة ابداعية من النساء ، وأن رجال الغرب فى أوروبا هم أعلى قدرة من رجال الشرق ، وانهم مفطورين على الذكاء والابداع .

وعلى أى حال فالمسألة التى نحن بصددها تستدعى الكثيرمن التساؤلات من جملتها ، الاستفسار عن بعض الحالات الشاذة التى تظهر فى مجالات العلم والفن وهى نادرة تماما . فنقول هنا بأن التعليم يعتمد الظواهر العامة وقا أن يتعامل مع الشواذ . فمثلا حالة هيلين كلر (Helen Keler) تلك المرأة المعجزة هى حالة يندر العثور على مثلها ، ولا يتوقع من المجتمع الانتظار الطويل لقرون من الزمن حتى تجود عليه الصدف بالعباقرة أو بحالات شاذة ربما لن يعثر عليها . إذا فمن المجدى الافتراض بأن كافة الناس هم من الموهوبين وان المجتمع يشكل تربة خصبة تنبت خلالها بذور الابداع وتترعرع بالرعاية والتعزيز .

ان الأدلة على أن مفهوم الابداع أو الموهبة أمر نسبى كثيرة جدا ، فالتاريخ شاهد ودليل حى على هذا الافتراض . فقد كان الفن بالنسبة للنحات والمصور اليونانى بمثابة عمل ابداعى ، فقط ، عندما كان يصور مثالية الواقع ويعكس أشكاله بأسلوب بصرى غاية فى الاتقان والدقة ، وكل عمل كان يتجه إلى تحريف الواقع بأسلوب أو بآخر كان عملا مرفوضا ضعيف المضامين غريبا على واقع المجتمع اليونانى الذى اتجه إلى المثالية ، خاصة فى الفترة التى أنتج فيها الاغريقى تماثيل الآلهة وأبطال الرياضة فى (القرن الخامس قبل الميلاد) ، ثم استمرت المعايير نفسها عبر العصور الرومانية ، ثم تغيرت فى العصور الوسطى عندما اتجه الرسام والنحات إلى تمثيل الواقع الدينى وكان الفنان الملهم هو الذى يصور قصص الانجيل . فأصبحت الموضوعات الدينية هى المعيار الأصيل للحكم على مقدرة الفنان الابداعية وموهبته الخارقة . الشكلان ١ ، ٢ .

وعادت معايير الكلاسيكية التقليدية للظهور مرة ثانية مع بداية القرن الرابع عشر ، واستمرت حتى نهاية القرن الثامن عشر . وظل العرف المتداول بين الناس فى مجال التعبير الفنى سواء فى الرسم أو التصوير

أو النحت خلال تلك الحقبة الزمنية هو المعيار البصرى والتشريح وضبط الأشكال وتوزيع الاضاءات .

وما أن اطل القرن التاسع عشر حتى بدأت حركة الفن التشكيلى تأخذ منحى آخر . ومع نهاية النصف الأول من القرن التاسع عشر ظهرت اتجاهات تبشر بتغيير كبير ، نجم عنه ابتعاد عن الخط الكلاسيكى الذى تزعمه ليوناردو وميكل انجلو وروفائيل وجورجيونى فى ايطاليا ، فى القرن ١٦م . حيث ظهر اتجاه جسد الواقع الاجتماعى ، فى أعمال الفنان « كوربيه (Courbet) وآخر عند « انوريه دومييه » (ش٣) (Dumier) اتجه إلى الواقع الذى يحمل سمات التعبير ، وابتعدت هذه الاتجاهات عن محور المثالية الاغريقية ، وأصبح مقياس الابداع والعبقرية مختلفا عن ذى قبل ، وما أن انتهى القرن التاسع عشر حتى أطل العالم على ميدان جديد ابتعد فيه الفنان المصور والنحات كل البعد عن قواعد الضبط البصرى فظهرت الحركة التأثيرية التى تزعمها ادوارد مانيه(٢١) : (ED Man-et (١٨٣٢ ــ ١٨٨٣) وكلود مونيه (Claud Monet) (١٨٤٠ ـ ١٩٢٦) وبير أوغست رينوار (Peir August Renoir) والنحات رودان (Rldin) (١٨٤٠ ـ ١٩١٧) وغيرهم من فنانى الانطباعية الذين أنتجوا من الأعمال الفنية ما أثار دهشة النقاد ، فوصفهم المجتمع فيما بعد بالمبدعين ، ثم ما لبث مقياس الابداع والالهام هذ أن تبدل ليحل محله اتجاه آخر وهو المرحلة التى تلت الانطباعية (Impres-ionism) إذ ظهرت معايير جديدة للفن التشكيلى المعاصر فأصبح بول سيزان يمثل اتجاها غير الذى مثله الفنان فانجوخ ، وغير ذلك الذى ظهر فى أعمال جوجان ، وبدأت تلوح فى الأفق مقاييس تعتمد القدرات الذاتية ، وبدأ التركيز يظهر بوضوح من خلال تشجيع الأسلوب والاتجاه الفردى فى التعبير ، من هنا يمكن القول بأن مفهوم الموهبة ، أو الالهام أخذ ألوانا وأبعادا مغايرة تماما لتلك التى اعتاد العالم أن يراها ويسير على هديها .

إذا فالخروج على المألوف والتغيير فى الأسلوب وجدة الأفكار وأصالة الانتاج الفنى أصبحت هى مقومات هامة لشخصية الفرد الملهم أو المبدع . ولو أن فانجوخ (Van Gogh) عاش فى عصر النهضة لما اعترف به انسان ذلك العصر نظرا لوجود معايير خاصة بالفن والفنانين آنذاك ، الشكلان ٤ ، ٥ .

ولو نظرنا إلى عالم النحت ، لوجدنا الاتجاه لدى الفنان رودان (Rodin) مخالفا تماما لقواعد النحت التى سادت فترة عصر النهضة وحتى عند الاغريق سابقا . ان هذا التغير فى معايير الفن التشكيلى لمؤشر صادق ودليل منطقى على أن هناك مفهوما آخر للموهبة والابداع ، وهذا يجعلنا نؤكد ان الموهبة والالهام مفهوم نسبى ، ونؤكد أيضا عدم ثبوتيته وانه مفهوم متغير تبعا للعديد من الظروف والمؤثرات .

ومع استمرار التطورات الفنية التى تنعكس فيها منوعات لا حصر لها من الأساليب والأنماط تخضع بدورها لمدارس فنية مبنية أساسا على فلسفات متفاوتة ، طرحت لنا التكعيبية فى مجالى النحت والتصوير ، أشكالا تتسم بالهندسية ، وبتحريف الطبيعة إلى أشكال مجردة ذات زوايا حادة وخطوط مستقيمة . ووصف النقاد مبدعها بأنه موهوب وفنان ملهم يتمتع بسمات لا يمكن لغيره أن يتمتع بها رغم أن بيكاسو (Picasso) اقتبس كثيرا من عناصرها عن الفنون الزنجية ، والفنون البدائية الأخرى ، وأبكر من ذلك فقد استفاد من أسلوب سيزان (Cezanne) الذى كان أول من بشر بالتكعيبية . (شكل ٦)

وقد سار الفن فى اتجاهات متشعبة وصل من خلالها إلى أبعاد سحيقة أسهمت بشكل واضح ملموس فى تغيير وقلب المفاهيم لدى عامة الناس وخاصتهم فبعد أن كان الفنان الملهم هو ذلك الفنان الذى يصور قصص الانجيل ويسجل حياة الأباطرة ، بطريقة فوتوغرافية ، أصبح الآن يرسم ويصور وينحت تبعا لما تمليه عليه نفسه من مشاعر وأفكار ، وأصبح مقياس العبقرية والالهام هو أقصى مدى يمكن أن يصل إليه الفرد من تجديد وخروج عن المألوف ، وأقصى مدى يمكن أن يبتعد فيه عن انتاج آلة التصوير الفوتوغرافى .

ان استعراض حياة الفنانين والمدارس الفنية عبر عصور تاريخ الفن التشكيلى هو مؤشر صادق على مدى تغير موازين ومقاييس الحكم على القيم ، وهذا ما يمكن أن نسميه النمو الجمالى (Aesthetic Development) ، ومثل هذا النمو يشكل الجوهر الأساسى للفكر الانسانى ، فيغير من مفاهيمه بطريقة تجعله ينظر إلى الأمور نظرة أكثر خبرة من ذى قبل . ومن الأدلة الواضحة والفروق الشاسعة بين مفاهيم الالهام والعبقرية فى الفن التشكيلى لدى المجتمع الانسانى ، تلك النماذج المتفاوتة من الأعمال التشكيلية سواء فى التصوير أو النحت ، فى كل من عصر النهضة والعصر الحديث ، فأعمال روفائيل فى التصوير على نقيض من أعمال جاكسون بولوك القرن العشرين الشكلان ٧ ، ٨ » وأعمال النحات المعاصر (هنرى مور) فى النحت على النقيض من أعمال النحات (ديلا روبيا (Della Rlbbia) فى القرن الخامس عشر الشكلان (٩ ، ١٠) ، والنمو الجمالى تفرضه أساليب الحياة المتغيرة ومعاييرها المختلفة .

ان هذه المؤشرات لتحمل الاجابة الواضحة بين ثناياها ، فالقرن التاسع عشر كان بداية لثورة صناعية قلبت المفاهيم والمعايير فى كثير من مجالات العلوم والفنون ، ولأول مرة(٢٢) فى تاريخ الفنون نجد أن المفهوم التشكيلى للفن يخضع لتأثير العلم والاكتشافات الحديثة . حيث بدأ العلماء يبحثون فى علاقة الضوء بالألوان ، كما اخترعت آلة التصوير الشمسى ، وساهمت هذه الأحداث فى ازدهار المذهب التأثيرى » .

من هنا يتضح لنا أن الاتجاه الميتافيزيقى فى تفسير الموهبة الابداعية والالهام والعبقرية وغير ذلك من تسميات قد انتهى ببداية الوسائل العلمية التى وضعت الأسس السليمة للتعرف بحقيقته ومقوماته على أساس موضوعى يمكن أن نلمسه بوضوح جلى ، ودون الدخول فى متاهات الغيب والشعوذة .

أما الآن فإن المهمة هنا لا تكمن فى تحديد معنى الموهبة الابداعية ، وإنما تتعداها إلى التعرف بأهم الأسس والعناصر التى تعزز الكيان الابداعى للفرد . وسواء كانت القدرات الفنية فطرية وراثية لدى الفرد ، كما يعتقد الفطريون (Innatists) أم من تأثيرات البيئة المحيطة ، كما يعتقد البيئيون (Environmentalists) أو التأثيريون (In-fluentialists) ، فإن النتاج الفنى لدى الفرد يعكس بوضوح العديد من التأثيرات الخارجية للبيئة بالاضافة إلى طبيعة الكائن الانسان الفطرية ، أى أن العمل الفنى أو الموهبة الابداعية هو نتاج التفاعل بين الفطرة والمحيط الخارجى للفرد ، هكذا يعتقد التفاعليون (Interactionists) أمثال سكنر

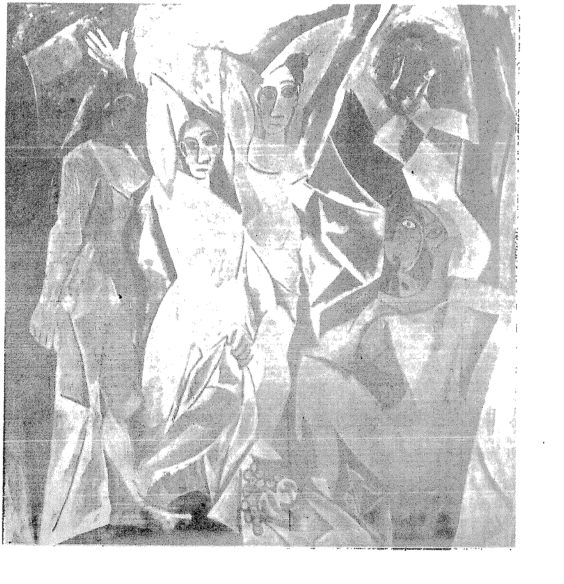
(Skinner) ، وما يهمنا فى سياق الحديث عن الموهبة الابداعية وعبقرية الفنان هو المؤثرات الخارجية التى تتعدى الجانب الفطرى ، وذلك لأن مهمة التربية عموما هى توجيه سلوك الأفراد توجيها مبنيا على التعلم الشامل لكافة مجالات الحياة ومن بينها الفن ، والعملية التعليمية فى التربية ليست مقتصرة على فرد دون غيره من الأشخاص وإنما هى عامة لمختلف المستويات والاتجاهات عند المتعلم ، ولما كانت خاصية الموهبة متغيرة المفاهيم ولا تحمل الثبات فى حقيقتها ، إذا كان لابد للتربية أن تفترض بأن جميع الأفراد هم من الموهوبين فنيا .

من هنا يتضح لنا أن موضوع الابداع من الناحية الواقعية يحتاج إلى المزيد من الدراسة والبحث ، ولا شك أن الغرض الجوهرى للتربية هو تعليم أفراد المجتمع على اختلاف أجناسهم وأعمارهم وألوانهم ، وقومياتهم ، ولذا يتطلب الأمر معرفة بأهم الأسس والمصادر التى تسهم فى تعزيز العملية التعليمية فى مجال الفن . لذا فإن التربية تحتاج إلى وسائل وأساليب ملموسة فهى تتناقض مع الأساليب الوهمية وكل ما هو ميتافيزيقى . وعليه فإن دراسة مقومات العملية الابداعية ومكونات الشخص المبدع التى تؤثر فى ذاته يمكن الوصول إليها من خلال علم الأنثروبولوجيا وهو العلم الذى يختص بحياة الانسان ومشكلاته والظروف التى تحيط به طبيعية كانت أم من صنعه هو ، « وعلى أى حال فقد يكون من الأسهل ومن المنطقى فى الوقت ذاته أن يبدأ الباحث ، وخصوصا الباحث الأنثروبولوجى ، فى دراسته للابداع بمعالجة الجوانب المشخصة العيانية التى تتمثل من ناحية فى العمل الابداعى ذاته الذى يؤلف جزءا من الثقافة ، ومن ناحية أخرى فى الأوضاع والظروف الاجتماعية التى تحيط بالشخص المبدع وبالعملية الابداعية وبإنتاج العمل الابداعى ذاته ، أى ما اصطلح على تسميته بالموقف الابداعى[٢٣] » .

إن هناك العديد من الجوانب التى أغفلها الكثير من الكتابّ والمربين والتى تشكل الكيان الأساسى للعمل الابداعى ، ولشخصية الفنان الموهوب ، ففى معزل عن التفسيرات المتحيزة ، التى غالبا ما جانبت الصواب ، فإنه يجدر بالكاتب هنا أن يطرح بعضا من هذه العوامل التى تلعب دورا هاما فى تعزيز شخصية الفنان ، وتساعد على اثراء صفة المبدع لدى الفرد وهى :

١ ــ البيئة الاجتماعية
٢ ــ البيئة الثقافية
٣ ــ العوامل الاقتصادية
٤ ــ العوامل السياسية
٥ ــ العامل الزمنى
٦ ــ البيئة الطبيعية
٧ ــ التعزيز
٨ ــ التطور التكنولوجى

ولإيضاح الأسس والمقومات السابقة يمكننا شرح كل واحدة على حدة للوقوف على حقيقة كل منها وصلته بالابداع الفنى .



○ شكل (٦) «راقصات الأفينون» لوحة للفنان «بيكاسو» ١٩٠٦ ــ ١٩٠٧ متحف الفن الحديث/نيويورك ○

١ ـ البيئة الاجتماعية :

تلعب البيئة الاجتماعية دورا هاما فى تكوين ذات الفرد ، فالمجتمع البدوى مثلا يفرض أعرافه وتقاليده على أفراد الأسرة البدوية ، ويندر فى هذه الحالة أن تجد بين المجتمعات البدوية تلك الاهتمامات الفنية التى يمكن أن نشاهدها لدى المجتمعات المتمدينة ، ففى الوقت الذى يهتم البدوى بتزيين أدواته أو فراشه بأسلوب بسيط نجد مجتمع المدينة يهتم باللوحة والتمثال والتصاميم والألوان الثرية مما يجعل أطفال هذا المجتمع أكثر ميلا للفن ويجعل انتاجهم أكثر ثراء . فالجانب الاجتماعى يشمل الأسرة وهى أهم وحدة اجتماعية يمكن أن تؤثر فى شخص الفرد ، فأحيانا يرث الأطفال عن أبائهم وأمهاتهم حرفة ما . فالأب الرسام يمكن أن يؤثر فى شخص أحد أبناءه ، لقد كان والد بيكاسو مدرسا للفن ، حيث انتقل الميل الفنى من الأب للابن وأصبح الابن فنانا وصفه النقاد بالعبقرية الفذة .

ففى الوسط الاجتماعى يتعايش الفرد مع غيره سواء من أفراد الأسرة الواحدة أو من أفراد المجتمع ، وينتج عن ذلك التفاعل الذى يؤدى إلى الميول المختلفة ومن ضمنها النشاط الابداعى والمهارات الفنية . فى حالة توفرها لدى المجتمع . هكذا كان الحال لدى المجتمع اليونانى مما أوجد حب الفن فى نفوس أطفاله وكافة أفراده ، حتى أن الروايات تقول بأن أسرا كاملة كانت تمتهن النحت والرسم ، وقد أصبح حكرا عليها دون غيرها من الأسر . ففى المجتمعات المتطورة فى يومنا هذا فإن الاهتمام بالفن والابداع سواء فى مجال الاحتراف أو فى مجال التذوق والاقتناء هو بلا شك أعلى بكثير مما هو لدى مجتمعاتنا ، وهذا بالتالى يؤثر مباشرة على أفراد المجتمع مما يزيد من عدد فنانيه لدى الغربيين ويقلل من أعدادهم لدى المجتمعات النامية .

ان الفرد منذ طفولته تنمو لديه القدرة بالتدريج على انشاء العلاقات الاجتماعية الفعالة مع الآخرين ـ فهو يكتسب الأساليب السلوكية والاجتماعية والاتجاهات والقيم والمعايير ويتعلم الأدوار الاجتماعية[٢٤] ، ولاشك أن مرحلة الطفولة من أكثر مراحل العمر حساسية للمحيط الذى يعيش فيه الفرد . وان تنمية الميول والمواهب الفنية غالبا ما تأتى فى مراحل الطفولة المبكرة . ان المجتمع المثقف ينجب بالتأكيد أفرادا مثقفين ، وكلما زاد اهتمام المجتمع بالفن والابداع انعكس ذلك على ذات أفراده .

وكذلك فإن الترابط الاجتماعى وخاصة الأسرى منه يساعد إلى حد كبير على الاستقرار والنجاح فى الكثير من مجالات الحياة ويوفر الطمأنينة للأفراد مما يجعلهم يتفرغون للعلوم والفنون ويجعل لديهم قدرة على الابداع .

أضف إلى ذلك كله العامل الدينى الذى يشكل جزءا هاما من حياة المجتمع والأسرة ، فإذا كان الدين يتعارض مع الفن أو يتنكر لبعض جوانبه فإن ذلك ينعكس على أفراد المجتمع ويجعلهم أبعد عن ممارسة الفن وتقل بالتالى نسبة من نسميهم بالموهوبين فنيا كما هو الحال فى المجتمع الاسلامى بخلاف الفرد فى عالم الغرب ، فالاتجاه الدينى عند الغربيين أكثر تشجيعا للرسم والنحت مما أدى إلى ظهور أعداد لا حصر لها من الفنانين فى أوروبا وأميركا وبلدان الشرق غير المسلمة .

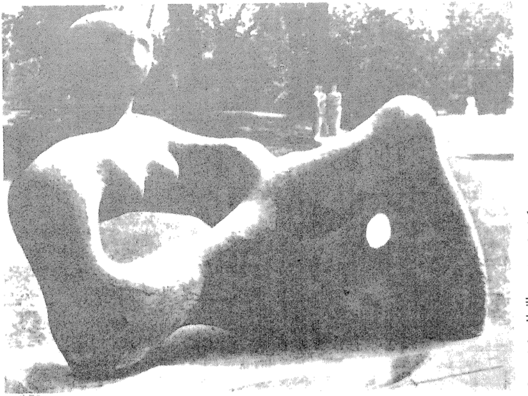
٢ ـ البيئة الثقافية :

« كل فرد معرض للتأثير الثقافى ، كاللغة والرموز البصرية ، والقيم والمعتقدات . . . . . . وهكذا فإن الطفل لديه الحس الفنى تبعا للفرص المتاحة له . . . . ولتأثير الآخرين عليه »[٢٥] .

والبيئة الثقافية تشمل التعلم بكافة أنماطه ، فالتعلم المباشر والمبرمج يلعب دورا كبيرا فى تزويد الفرد بالخبرات الشاملة والتى تساعده على احتراف ميدان من الميادين الحياتية ، فبرامج تعليم الفن فى المدرسة وظيفتها توعية النشىء فنيا مما يساعد على تعزيز القدرات الفنية الابداعية لدى الفرد المتعلم ، وان تعلم الفن يسهم فى تعزيز جوانب ذاتية متعددة لديه من جملتها الجانب الحرفى (Skill) ، والجانب الابداعى (creative) والجانب الجمالى (Aesthetic) والفكرى (Intellectual) وغير ذلك من جوانب النفس البشرية . وحتى التعلم الغير مباشر إنما يزود الفرد بمهارات ومعارف يسميها البعض التعلم الذاتى ، ان عناصر التراث الفنى التى يشاهدها الطفل هنا وهناك إنما تؤثر تأثيرا بليغا فيه وتجعله يعكس أشكالها فى أعماله الفنية ، بل تغرس فى نفسه الميول الفنية ، وإذا ما خلت ثقافة أمة من النماذج الفنية ، فإنه يصعب على أفرادها أن يمارسوا الفن أو ينتجوه ، إلا إذا توفرت لديهم فرص التعلم من خلال التفاعل مع حضارات أخرى . وكما تقول الكاتبة جودناو (Goodnow)[٢٦] فإن ثقافة



○ شكل (٧) لوحة « العذراء » من أعمال الفنان « روفائيل » ١٥٠٥م فى « بتى بالاس » فلورانس ○



○ شكل (٩) « مضجع » للفنان « هنري مور » ١٩٣٨م متحف تيت/لندن . ○

الفرد تفرض نفسها عليه ، وإذا ما افترضت ثقافته عليه أن يرسم بطريقة أو بأخرى فإنه سيجد نفسه مرغما على ذلك . ولو نظرنا إلى تاريخ الفن العالمي وتتبعنا الثقافة الفرنسية في القرن التاسع عشر ، فإننا سنجدها على مستوى عالى من العمق الفنى مما جعل العديد من أفراد المجتمع الفرنسى يظهرون كرواد لحركات فنية مختلفة مهدت السبيل أمام مدارس الفن العالمى الحديثة للظهور إلى حيز الوجود ، ومن الأدلة الواضحة على تأثير الثقافة فى مضامين الفنان الابداعية ، ذلك التمايز الذى نلاحظه بين الفنان الصينى والفنان الأوروبى من جهة وبين الفنان العربى وبين الفنان الصينى من جهة أخرى رغم وجود تأثيرات صينية فى فنون الاسلام بحكم الجوار ولظروف سياسية تعود إلى سيطرة المغول على الشرق الاسلامى واعجابهم بالأنماط الصينية مما ساعد على انتشار تلك الملامح الفنية فى أعمال الفنانين المسلمين . وللتعلم المباشر كجانب ثقافى هام ، فوائد منها الوصول إلى الكثير من الحلول من جراء الممارسة وعن طريق الصدفة .

٣ ـ المؤثرات الاقتصادية :

تدل الأبحاث التى أجريت على أن الاقتصاد يلعب دورا هاما فى حياة الأفراد ويساعدهم على حل مشكلاتهم الحياتية ، ويشبع لديهم الكثير من الرغبات ويحقق الرفاه للمجتمعات وأفرادها .

ان توفر الدخل المادى للأسرة يعزز القدرات لدى أفرادها . يقول محمد الهادى عفيفى « قد تتاح الفرص التعليمية أمام الجميع ، ومع ذلك قد تكون نسبة الناجحين والمهتمين فى التعليم المدرسى من أبناء الطبقات القادرة والبيئات الغنية أعلى من الناجحين والمهتمين من هذا التعليم من أبناء الطبقات والبيئات الفقيرة »(٢٧) .

على أن الحرمان والعوز الماديين ربما يدفعان أحيانا إلى احتراف الفن من أجل العيش ، وكذلك يدفعان بالفرد إلى الترفيه عن ذاته . « لوحظ أن الأطفال المحرومين والمعوزيين والذين ينتمون إلى طبقات فقيرة نجد فى رسومهم قوة دافعة غريبة ، وحيوية ، أكثر من الأطفال الذين نجدهم فى وسط المدن ويعيشون على مستوى اقتصادى أرقى »(٢٨) .

ولاشك أن الحرمان والعوز يدفعان بالفرد إلى ممارسة الفن لأمرين أحدهما التسلية والهروب من قسوة الحياة ، وثانيهما الحصول على لقمة العيش عن طريق تسويق الأعمال الفنية التى ينتجها . ومن النماذج الصادقة على تأثير العامل الاقتصادى على حياة الانسان الفنية فى الحالتين الثراء والعوز الماديين مثل الفنان ليوناردو دافنشى الذى توفرت له كافة الوسائل والسبل الترفيهية ، وكذلك ميكل انجلو وغيرهم من فنانى عصر النهضة ، بينما لم تتوفر مثل تلك الفرص للفنان فانجوخ ولا لجوجان ، وهناك الكثير من الفنانين ممن كانت تعوزهم المادة .

لذا فإن العامل الاقتصادى يشكل جانب الاثارة وهو الدافع إلى ممارسة النشاط الفنى ، انه محرك هام يسهم فى تعزيز الموهبة الفنية ، فنقصه وتوفره يؤديان غالبا إلى نفس الطريق .

ولو نظرنا إلى الحضارات القديمة والحديثة لوجدنا أن أسباب ازدهارها هو الاستقرار الاقتصادى . وهذا بدوره يعزز الاتجاهات والطرز الفنية بين أفراد المجتمع ويساعد فى نشر الثقافة الفنية والقدرات الابداعية لديهم صغارا وكبارا .

٤ ـ العوامل السياسية :

فالبلدان التى تتوفر فيها الحريات السياسية والقيادات الحكيمة التى تساعد على حل مشكلات المجتمع والأفراد وتوفر الطمأنينة ومصادر العيش وحرية التفكير وتشجيع كافة جوانب الابداع إنما تسهم فى إيجاد وتعزيز أفراد موهوبين فنيا قادرين على

الابداع أكفاء فى تحمل المسؤوليات منتمين لفنهم ووطنهم ، وللانسانية بشكل عام . وهذه سمات الفرد المبدع .

فالابداع لا ينمو فى جو من الرعب والجوع ، ومهما أبدع الفنان فى مثل هذه الأجواء فإنما يأتى ابداعه بمثابة الشكوى وترجمة للانفعالات الحبيسة ، والاسقاطات التى يعانيها الفرد ، فتفتقر أعماله إلى مسحة الجمال وتغيب عنها ملامح السعادة والمتعة التى يحس بها المشاهد . وأكثر من ذلك فإن الفنان فقيرا كان أم غنيا ، أسيرا أو طليقا لا يمكنه أن ينتج إلا فى لحظات الصفاء والراحة . فكلما ازدادت هذه اللحظات كلما ازدادت قدرته الانتاجية الابداعية .

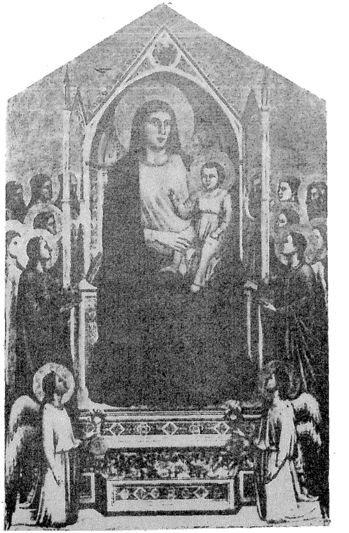
فعندما كانت السياسة تشجع الفن فى العهد « الاخناتونى بمصر » فى فترة ما قبل التاريخ اتجه المجتمع إلى الفن واتجه الفنانون إلى التعبير الحر والطبيعة وبرزت الأساليب والاستقلالية الفنية . وكذلك عند الاغريق فقد كان بركليس ديكتاتور أثينا المحبوب[٢٩] رجلا ديموقراطيا ساعد على ازدهار الفن فى كافة مجالاته . وفى عصرنا الحاضر نلاحظ التأثير الايجابى للسياسة التعليمية فى عالم الغرب على ميادين للفن . وهذا مؤشر على أن هناك تفاوت بينها وبين الدول النامية فى هذا المضمار .

ولا شك أن التعليم المدرسى والعالى هو جزء لا يتجزأ من السياسة العامة لأى أمة من الأمم . فكلما ارتفع مستوى التعليم وكان جيداً كان ذلك دليل على التأثير الايجابى للسياسة فى هذا المضمار .

ويتحدث فى هذا الصدد الدكتور : أحمد أبو زيد فيقول :ـ

« ليس من شك فى أن الابداع يحتاج إلى الشعور والاحساس بالحرية والانطلاق ، وعدم الكبت أو الرضوخ لأى نوع من القهر ، بما فى ذلك القهر السياسى الذى يقضى فى كثير من الأحيان على الحرية الابداعية وإلى اختفاء وانزواء كل الحركات الابداعية الخلاقة . . . . . ولكن الذى لا شك فيه هو أن أى محاولة لوضع تصور معين بالذات تخضع له كل العمليات الابداعية ، أو محاولة فرض قيود النشاط الابداعى وتقنينه وتوجيهه من قبل السلطات ، والزام المبدعين باتباعها والتمسك بها وعدم الخروج عنها ، لن يكون فى صالح الابداع والخلق والابتكار »[٣٠] .

○ شكل (٢) « تتويج العذراء » لوحة للفنان (جيوتو) ١٣١٠م ، متحف أوفيزى ، فلورانسى ○



وتأثير السياسة على الأبوين والمجتمع ينعكس بالطبع على أنشطة الأطفال فأما أن يحرمهم من ممارسة العمل الفنى وتنمية ميولهم الابداعية أو بجعلهم يمارسون التعبير والابداع فى جو من المودة والحماس .

٥ ـ العامل الزمنى :

ويقصد به الفترة الزمنية التى تتاح للفرد لتعلم خبرة ما ، فكلما توفرت المدة الزمنية للتعلم كلما ازداد قدرة على الأداء والتمكن من الآلة والأداة والخامة .

ولا يمكن للابداع أن ينمو فى فترة وجيزة أو أن تختمر عناصره فى وقت قصير ، بل يلعب العامل الزمنى دورا هاما وخطيرا فى ذلك ، فقد يستغرق الفرد فى تعلم كيفية رسم التكوينات الطبيعية وعلم التشريح أو صنع الأوانى الخزفية سنتين أو ثلاثة سنوات وأحيانا أربعة سنوات أو أكثر . ويدلنا على أهمية العامل الزمنى فى تطوير المواهب الابداعية حياة الفنانين عبر مختلف العصور . وليتسائل أحدنا كم من الزمن استغرق فى تعلم مبادىء القراءة والكتابة ؟ وينطبق الحال تماما على ممارسة العمل الفنى . ولولا تراكم الخبرات التى يكتسبها الفرد لما كان باستطاعته أن يبدع أو يرسم الأشكال .

٦ ـ التعزيز :

والتعزيز معناه التشجيع عن طريق استمالة الفرد للقيام بعمل ما ، ومساعدته على تثبيت سلوك ما عن طريق الاستحسان والثناء . فالجائزة مثلا تعنى الكثير بالنسبة للفرد والمكافآت المالية تشكل الأسلوب الشرطى (Conditioning techniques) إذ ينتشر مثل هذا النمط من التعزيز على أوسع نطاق فى أرجاء العالم « فهو يستخدم من أجل تعليم الأفراد أنماطا جديدة من السلوك »[٣١] .

وهناك بعض الحالات التى تستدعى الانتباه وهى أن بعض الأطفال فى الأسرة الواحدة يميلون إلى ممارسة الابداع دون غيرهم من أفراد الأسرة ، ويعود ذلك إلى الثناء والمديح الذى يتلقونه من الأبوين أو الأخوة عندما ينتجون أية عمل فنى ، أو أى سلوك آخر يقومون به ، فتزداد لديهم الرغبة فى ممارسة الفن وتنمو قدراتهم ويصبحون من الموهوبين فنيا تماما عكس أولئك الذين يلاقون أحباطا وحرمانا .

٧ ـ البيئة الطبيعية :

تشكل البيئة الطبيعية كافة الأشكال والعناصر البصرية التى تحيط بالكائن الانسان ، وكذلك تشكل الحافز الذى يدفع بالكائن الانسان أن يستجيب له فطبيعة وادى النيل مثلا ساعدت على الرخاء والازدهار ، فكان لخصوبة الأرض على ضفاف النيل أثرها فى اثارة المصرى وبداية حضارة أثرت فى الحضارات القديمة ولا تزال تؤثر فى أشكال الفن العالمى والمحلى . فالفرد الذى ينشأ فى بيئة خصبة ثرية بمواردها الطبيعية لا بدّ وأن يعكس أحاسيسه تجاه هذه البيئة بالاعجاب والتقدير لما تمنحه إياه من مكاسب مادية ونفسية تجعله يرسم وينحت وتثير خياله وتعزز لديه حب الاستطلاع والكشف عن أسرارها .

ولو نظرنا إلى كافة أعمال الفن العالمى القديم منها والحديث فإننا نشاهد بوضوح لا يقبل الجدل تأثيرات البيئة الطبيعية التى يعيش الفنان بين أحضانها .

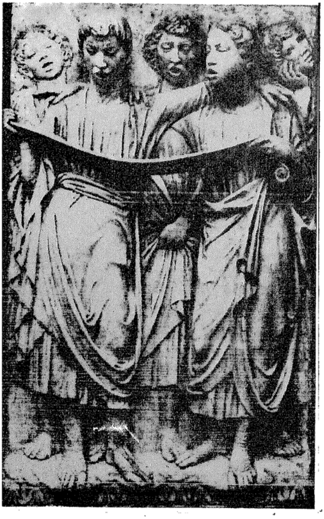
فالعمارة فى البلاد الحارة على سبيل المثال تختلف عنها فى البلدان ذات الطقس البارد . وهذا مؤشر واضح على تأثير الطبيعة على فكر الفنان وتوجيهه بطريقة تجعله يحل مشكلاته عن طريق التكيف مع طبيعة المناخ . أما فى مجال التصوير والنحت فيظهر تأثر الفنان بالبيئة الطبيعية سواء فى مجال الخامة كالحجارة بالنسبة للنحات وكذلك الألوان والصبغات المستخدمة فى فن التصوير ، والطينات الخزفية ، أو فى الموضوع إذ تظهر ملامح البيئة الطبيعية فى موضوعاته كما ذكرنا سابقا . فلوحات رسامى الطبيعة مثل الفنانين الانجليز جوزيف تيرنر (Joseph Turner) وكونستابل (Constable) تعكس بوضوح مناظر البيئة الطبيعية ، وحتى تفكير الفرد فإنه يتأثر نتيجة تقلبات المناخ وطبيعته ، ويؤكد أهمية ذلك بالنسبة للأفراد الكاتب الأميركى « مكفى »[٣٢] (Mc Fee) .

٨ ـ التطور التكنولوجى :

وقد أسلفنا ذكر ذلك فى الحديث عن انقلاب المفهوم الفنى وأساليب البحث مع نهاية القرن التاسع عشر . فقد كان لاختراع الآلة أثره فى نشر الثقافة وتوفير الاتصال والخامات الأولية واختصار الوقت والجهد بالنسبة للانسان . فمثلا كان الفنان يستغرق الأشهر والسنين فى انجاز عمل فنى ما ، فبعد أن توصل الانسان إلى اختراع آلة التصوير الفوتوغرافى اتجه إلى ميادين فنية أخرى وتطور مفهومه للفن . لم يقتصر ذلك على الفنان المحترف بل تعداه إلى بقية أفراد المجتمع . وممارسة الفن اليوم تختلف عنها فى الماضى . إذ ازداد عدد العاملين بالفن على أثر تحسن وتطور وسائل الاعلام والوسائل البصرية والتكنولوجيا تعنى التقنيات الحرفية التى تتمثل فى تطور الأداة والوسيلة لحل المشكلات .

ولم تقتصر فقط على التطور التكنولوجى المعاصر ، وإنما تشمل الوسائل والأساليب البدائية وان كانت أقل امكانات من الأداة الحديثة وكذلك فإن التكنولوجيا القديمة أو الحديثة منها تشكل حصيلة خبرات الكائن الانسان التى يرثها أخوه الانسان على مر العصور . ومما يدل على اهمية التكنولوجيا فى تنمية المواهب هو الفارق الكبير بين فنون العصر الحجرى والفنون المعاصرة اليوم حتى ولو تبنى بعض الفنانين المعاصرين موجة البدائية فإنه يظل أكثر قدرة على حل مشكلاته من البدائى نظرا لتوفر الأداة والوسيلة المعاصرتين . وتؤكد أهمية التكنولوجية فى تعزيز القدرة الابداعية الكاتبة الأميركية لورا شابمان[٣٣] (Laura Chapman) .

وخلاصة القول فإن الموهبة الفنية وان كانت فطرة بعض الأفراد تشكل جزءا منها حسبما يفترض الفطريون ، فإنها تخضع للظروف سالفة الذكر مجتمعة فى شخص



○ شكل (١٠) « غناء الملائكة » نحت للفنان « ديلاروبيا » ١٤٣٥م متحف الكاتدرائية فلورانسى . ○

الفنان نتيجة التفاعل الطبيعي بينه وبين محيطه الطبيعي والمصنوع ، بطريق مباشر وغير مباشر . فالموهبة الابداعية فى الفن التشكيلى هى وليدة البيئة وناتجة عن معاناة الكائن الانسان ومحاولاته فى التخلص من مشكلاته وحفظا لاتزان الانسان وانسجامه مع المحيط الذى يعيش فيه . فبالقدر الذى يتعرض فيه الفرد للمثيرات والمنبهات المحيطة وما يتهيأ له من ظروف عامة وملائمة للجو الابداعى يصبح لدى الفرد الميول الحقيقية لممارسة الفن أيا كان نوعه أو جنسه . أضف إلى ذلك أن الحكم على الموهبة والموهوبين يختلف من مجتمع لآخر ومن عصر لآخر تبعا لثقافة المجتمع ومتطلبات عصره الذى تفرضها مشكلاته الخاصة .

اننا نستطيع أن نرفع المستو الابداعى بين الأجيال المتعاقبة ، ونجعل من الانسان العادى فنانا مبدعا موهوبا عندما نوفر له البرامج الجيدة ذات المستوى المعرفى الرفيع ، وذات الامكانات الملموسة ، والتى يمكن تطبيقها على أرض الواقع والتى نشاهد آثارها وأبعادها فى انتاج الفرد من خلال حلها لمشكلات المجتمع ، ورضى طبقاته وقناعاته بمثل هذه البرامج . فالتعليم والتعلم فى كافة ميادين الفن ، يشكل نقطة الارتكاز فى نشر الوعى الفنى فى المجالين ، التنظيرى والتطبيقى . وبدون التعلم يتحتم علينا أن ننتظر طويلا لتجود الصدف علينا بالمبدعين ، الذين خلقتهم ظروف لو تعرفنا بحقيقتها ، فإننا سنتوصل إلى دلائل دامغة تشير إلى أنهم أصبحوا مبدعين عن طريق تقليد الغير ، واكتساب المعرفة بطرق غير مباشرة كانت قد هيأت لها ظروفهم الغامضة .

ان تعليم الفن وزيادة نسبة الابداع والمبدعين يتمثل فى تقديم أبجديات الفن من مهارات ومعلومات تعتمد على التجربة الواقعية والخبرات البصرية والسمعية والجسمانية . والكاتب أو الفنان الذى يتمكن من لغته ويحسن الصياغة والتحدث من خلالها للجمهور هو الانسان الذى نسميه الموهوب او المبدع أو العبقرى . ولاشك أن دور المؤسسة التربوية هو تعليم اللغة على أسس رصينة وقوية .

لقد أثبتت الدراسات السيكلوجية أنه بالامكان رفع مستوى الابداع والمبدعين إذ قام كل من كوفنجتون (Covengton)(٣٤) وكرتشفيلد (Crutchfield)(٣٥) ، عام ١٩٦٥ بدراسة ما إذا كان بالامكان زيادة القدرة الابداعية ، فتوصلا إلى نتائج ايجابية بهذا الخصوص رغم تساؤلهما فيما إذا كان ذلك زيادة فى الحساسية أو الابداع . ومهما يكن من أمر فإن الحساسية هى إحدى سمات الابداع كما ورد فى تحليلات جلفورد (Guilford) .

وأبكر من ذلك فقد نجح فى مثل هذه التجربة العالمان كروسر (Krauser) ، وكارتلدج (Cartledge)(٣٦) عام ١٩٦٣ إذ نجحا فى تجربة قاما بها فى السنة الأولى الابتدائية . فقد لاحظا تحسنا ملحوظا فى تطور القدرة الابداعية لدى أطفال هذه المرحلة .

ولاشك أن من بين العلماء الذين اتجهوا إلى جعل مفهوم الموهبة كيان معرفى فعال عالم النفس ماكينون (Mackinnon)(٣٧) ، فهو يعطى هذا المفهوم ثراء عن طريق اضفاء أبعاد عدة عليه ، فهو ينظر للعمل الابداعى وللشخص المبدع ولعملية الابداع والعوامل التى تؤثر فى شخص الفنان المبدع من ظروف ثقافية واقتصادية واجتماعية كمقومات أساسية فى تعزيز هذا السلوك الانسانى . ان الحديث عن الموهبة وتحليل مفهومها إنما يشبه تماما البحث فى طبيعة الخلق والخالق ، وما يستدعيه من تفكير لا نهاية له . وعليه فإن دراسة مقومات الموهبة الابداعية هو المحور الحقيقى للعملية الابداعية والسبيل الوحيد لتنميتها واثرائها ◆



○ شكل (٥) تمثال «المفكر» للنحات الانطباعى «رودان» ١٨٧٩ – ١٨٨٩ متحف المتروبوليتان . ○

الهوامش

١ – على عبد المعطى . الابداع الفنى وتذوق الفنون الجميلة ، ص١١ ، ١٩٨٥ دار المعرفة الجامعية .

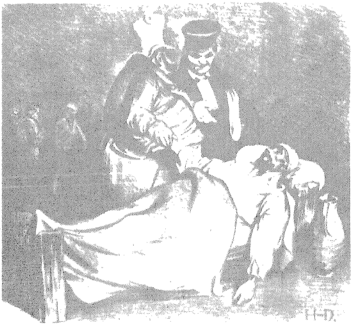
٢ ـ أحمد أبو زيد . الظاهرة الابداعية ، عالم الفكر ، المجلد الخامس عشر ـ العدد الرابع يناير ـ فبراير ـ مارس ، ١٩٨٥ ، ص٥ .

٣ ـ أحمد أبو زيد ، مرجع سابق ، ص١٣ .

٤ ـ Lowenfeld, Victor, Creative and Mrowth, (Fifth Edition). New York: Macmillan Book Company, 1957.

٥ ـ Frued, Siqmund. Totam and Taboo, (The Basic Writings of Sigmund Frued; Trsed. By A. A. Brill). New York: The Modern Library, 1938.

٦ ـ Goodenough. F. L. Measurement of Intellegence by Drawings. New York Har court, Brace, and World, Inc., 1926.



○ شكل (٣) « لاحظ من اطلاق سراحه » لوحة للفنان « دوميه » ١٨٣٤م حفر ليثوغراف . ○

٧ ـ Rhyne, Janie, The Gestalt Art Experience. New York: Wads worth Publishing company, Inc. 1963.

٨ ـ Janson, H.W. History of Art. New York: Harry, and Abrams, 1977.

٩ ـ Arnason, H. H. History of Modern Art. New York, Harry N. Abrams, Inc., 1981

١٠ ـ Gombrich, E.H. Art Illusion. Princeton, N.J.: Princeton University press, 1962.

١١ ـ Skinner, B.F. Science and Human Behavior. New York Free prees, 1953.

١٢ ـ Wilson, M. and Wilson, B. Teaching Children to Draw Engle wood Cliff, N.J. Prentice Hall, 1982.

١٣ ـ قاسم حسين صالح ـ الابداع فى الفن ، دار الرشيد ، ١٩٨١ ص١٤ .

١٤ ـ Lansing Kenneth. Art, Artists and Art Education. Dubque, Iowa: Kendal/ Hunt Publishing Co. 1976. P, 28.

١٥ ـ Maslow, A.H. The Farther Reaches of Human Nature. palo Alto: California. 1971. P.p. 55-68.

١٦ ـ Nash, John. Developmental psychology. New Jersey: printice-Hall, Inc., Englewood Cliffs. 1970. p.p, 397-398.

١٧ ـ Paul, Good. The Individual, Time Life Books. Canads. 1974. p,98.

١٨ ـ Guilford, J.p. Creativity. Amer. psychology., 5: 444-445. 1950.

١٩ ـ عبد الستار ابراهيم ثلاثة جوانب من التطور فى دراسة الابداع ، عالم الفكر المجلد الخامس عشر ، العدد الرابع ، يناير ـ فبراير ـ مارس ، ١٩٨٥ ، ص٢٩ .

٢٠ ـ Galton, Francis. Hereditary Genius. London: Macmillan. 1883. Inquiries into Human Faculty. London: Macmillan.

٢١ ـ Janson, H.W. Ibid. (see Impresionism)

٢٢ ـ نعمت علام ، فنون الغرب فى العصور الحديثة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٨ ، ص١١ .

٢٣ ـ أحمد أبو زيد . مرجع سابق ، ص١٣ .

٢٤ ـ حامد زهران . علم النفس الاجتماعى ، عالم الكتب ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ١٩٧٧ ، ص١٤ .

٢٥ ـ Mc Fee, John., and Degge, R. Art Culture and Environment. Dubuque, Iowa, USA: Kendal/ Hunt Publishing Company., 1977, p. 280.

٢٦ ـ Good now, Jaquline. Children Drawing. Cambridge, Mass., Harvard, University press, 1977, p. 81.

٢٧ ـ محمد الهادى عفيفى . الأصول الثقافية للتربية ، مكتبة الأنجلو المصرية ص ٢٨٥ .

٢٨ ـ محمود البسيونى . التربية الفنية والتحليل النفسى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٢ ، ص ٢٨٥

٢٩ ـ محمد عزت مصطفى . قصة الفن التشكيلى ، دار المعارف بمصر ، ص ٤٨٠ ، ٩٥ .

٣٠ ـ أحمد أبو زيد . مرجع سابق ، ص ٢٤ .

٣١ ـ Edson, Lee. How We Learn. New York: Time-Life Books, 1975. p,49.

٣٢ ـ Mc Fee, John., and Degge, R. Ibid, p. 189.

٣٣ ـ Chapman, Laurah. Approaches to Art in Education. New York: Harcourt Brace Javanovich, Inc., 1978. p. p.26,27,199,265.

٣٤ ـ Covengton, M.V., and R.S. Crutchfield. 1965. Experiements in the use of programmed instruction for the facilation of Creative problem Solving. program. Instruct., 4: 3-5.

٣٥ ـ Cratchfield, R. The Creative process, in Conference on the creative person. Berheley: Univ. 1961.

٣٦ ـ Cartledge, Connie, J., and E. L. Krauser, Training First Grade Children in Creative Thinking Under Qualitative Notivation.
J. Educ. Psychol., 54:295-299. 1963.

٣٧ ـ Mackinnon, D. W. The Nature and Nurture of Creative Talent, Amer Psychol. 17. 1962.

معارضة العروض :

علاقة الشعر بالغناء

د . عبد الحميد حمام

مقدمة

لقد كان للخليل (هامش ٢) فضل السبق فى ابتكار نظام لوزن الشعر العربى وقوافيه . ولقد كان للعروض الذى ثبت الخليل أسسه دور مهم ، فيما تلا ظهوره ، على تطور الشعر العربى . وتابع عدد من العلماء من بعده عمله وأضافوا اليه (هامش ٣) وشرحوه ، وتبنى جلهم رأيه وخالفه بعضهم مخالفة يسيرة (ابن رشيق ، ١٩٧٢ ، ج ١ ، ص ١٣٥) (هامش ٤) ، ولكن نظام الخليل استطاع الاستمرار حتى عصرنا الحالى لما فيه من أصالة بالرغم من الهنات الكثيرة التى بينها بعض العلماء الجدد ، وتناولوا العروض بالنقد وتبيان تعقيداته ونواقصه ، وأقاموا الأدلة على وهنه ، كما حاول بعضهم ايجاد بديل لنظامه (أبو ديب ، ١٩٧٤) . ولكنى لا أجد أياً من هذه المحاولات قد وفقت إلى بديل مقنع ، لأن أكثر هذه الدراسات اعتمدت المقاطع اللفظية بشكل خاص فى بنيتها ، وهو نفس اللبس الذى وقع فيه الخليل منذ ألف ونيف من السنين . ولكن بما أننا لم نستق معلوماتنا عن العَروُض من كتابات الخليل مباشرة ، بل عن طريق خلفه وشراحه ، فلا يمكننا اتهامه مباشرة بقصور العروض ، بل خلفائه الذين قد يكون الأمر قد التبس عليهم . والسبب فى هذا الاعتقاد ما للخليل من صفات تؤهله لأن يأتى بتحليل أوزان الشعر على نمط مختلف عما وصلنا ، فهو كما يقول فارمر (Farmer) : « العالم الموسيقى العظيم الوحيد فى عصره « . . . ثم يتابع « وقد نشر أبحاثه فى كتابين ـ كتاب النغم ، وكتاب الايقاع » (فارمر ، ١٩٥٦ ، ص١٤٨ ، ص١٢٦) (ابن النديم ١٩٧١ ، ص ٤٨) ، (ابن خلكان ، ١٩٦٩ ، ج ٢ ، ص ٢٤٨) . ويقول فيه ابن خلكان : « وله معرفة بالايقاع والنغم ، وتلك المعرفة أحدثت له علم العروض ، فانهما متقاربان فى المأخذ » . ويجب أن لا يغرب عن بالنا أن الموسيقى فى عصر الخليل لم تكن من التقدم كما هى عليه الآن ، ولم تكن هناك وسيلة لتسجيل اللحن و الوزن كتابة كما نفعل اليوم ، ولعل عدم وضوح العَرُوض يكمن فى ذلك ، بحيث اكتفى الخليل فى توضيح مُبتَكَر بالتفصيلات وما يتبع ذلك من أوتاد وأسباب . واتجه نحو المقاطع اللفظية يستعين بها لشرح استنباطاته ؛ وجهل خلَفُه قصدَه فتاهوا فى غياهب الزحافات والعلل . ثم ان مسألة ابتكار الوتد المفروق وما نتج

عنه من استحداث مستفع لن ، وفاع لاتن ، ومفعولات ، تعطينا المفتاح إلى معرفة إحساس الخليل الموسيقى الذى أشعره بوجود خلل فى نظامه ، ولم تكن هناك ثمّة طريقة أخرى لتلافيه الاّ بالوتد المفروق . وفى اعتقادى أن هذا الابتكار جوهرى وأساسى لوزن الشعر العربى ، وذلك بخلاف آراء بعض البحاثة العرب (ابن رشيق ، ج ١ ، ص ١٣٥) ، (أبو ديب ، ١٩٧٤ ، ص ٤٥٤ ، ص ٤٥٩ ، ص ٤١٧) . وانى أعتقد بأن لِحسّ الخليل بالايقاع الموسيقى دور مهم فى ابتكاره لعلم العروض ولعله ـ أى الخليل ـ قد ضمّن تفعيلاته الايقاعَ الذى أحسه فى شعر العرب ، فأتت التفعيلات دالّة على الكم والنبر الموسيقى فى الشعر ، بالرغم من عدم وضوحه ، ولذلك وجب استنباطه من الشعر نفسه . وفى البحث عن وزن الشعر ينبغى ألاّ نتزلق بالاعتماد على التفعيلات كما فعل فايل (Weil) وزلّ عن الحقيقة . وبالرغم ممّا للعروض من مكانه تاريخية الا أن النفس ترغب عنه لما فيه من تعقيدات واحتيال فى تفسير الظواهر الايقاعية من زحاف وعلل ، هذا عدا ضبابية الوزن الشعرى الناتج عن استخدام التفعيلات وعدم وضوحه .

انطلق الباحثون العرب فى معالجتهم للوزن الشعرى العربى من منطلقات ثلاثة . منهم من عدَّ المقاطع اللغوية أساساً ، من حيث قصرها وطولها ، وشدتها ونبرها ، وارتفاعها وانخفاضها ـ أى حسب طبقتها الصوتية ـ من أمثال : ابراهيم أنيس (أنيس ، ١٩٦٥) ، وكمال أبو ديب ، ١٩٧٤ ، وكذلك ١٩٨٤) ، وشكرى عيّاد (عياد ، ١٩٧٨) ، وغيرهم . ومنهم من حاول تفسير الوزن باستخدام الأرقام والأعداد مثل : محمد طارق الكاتب (الكاتب ، ١٩٧١) ، وأحمد مستجير (مستجير ، ١٩٨٠) . واستخدم آخرون بعض العناصر الموسيقية فى البحث مثل محمد العياشى (العياشى ، ١٩٧٦) .

وقد استطاع هؤلاء أن يجلوا كثيراً من مشاكل وزن الشعر العربى ؛ وتحدث جلهم عن أثر الموسيقى فى تكوّن الأوزان الشعرية الا أن قصورهم فى استيعاب وفى استخدام هذه العلاقة ، أدّى إلى عدم الاستفادة منها فى الوصول إلى حقيقة الأوزان الشعرية العربية . إذ لا يمكن تحديد الكَمّ من خلال



العقاد

المقاطع اللفظية وحدها بشكل يتيح التوصل لنظرية كمّية ، كما لا يمكن الاعتماد على ترتيبها من قصيرة وطويلة ، فى اكتشاف النبر الضرورى للوزن الشعرى ، وذلك لكثرة الزحافات التى تعترى الشعر العربى . ومن أهمّ الدراسات التى استطاعت أن تكتنفه مشكلات الوزن الشعرى العربى وحللت بموضوعية الآراء المختلفة فى هذا الموضوع ، دراستا شكرى عياد وكمال أبو ديب ، لولا أنهما استبعدا الايقاع الموسيقى ولم يعطياه أية أهمية بالرغم من اعتقادهما بالعلاقة الوشيجة بينهما (عياد ، ١٩٧٨ ، ص ٤٤ . و أبو ديب ، ١٩٧٤ ، ص ١٩٦ ـ ١٩٩ ، و ص ٢٣٠ ـ ٢٣٦) . ولأن البحث فى الآراء التى تناولت الشعر العربى من ناحيتى الكَمّ والنبر اللغويين ومناقشتها ستطول لذا ارتأيت الاشارة فقط إلى ما يلزم هذا البحث منها ولسوف أفرد لها بحثا مستفيضاً فى المستقبل إن شاء الله ؛ لا سيما وأننى ، فى البحث بصدد نتاج اعتمد فى أساسه على العلاقة بين الشعر والموسيقى محاولاً أن أتحاشى التأثر بنظرية الخليل وغيره ممّن تلاه فى استقصاء العلاقة بين الشعر والموسيقى . ولذلك اعتمدت بالدرجة الأولى على علاقة الشعر التاريخية بالغناء ؛ وعلى ما استوحيته من علاقة الشعر بالغناء الشعبى المتوارث ، الذى أعتقد بأنه لا يزال يحمل هذه العلاقة ، وأخصّ بالذكر الغناء البدوى

الذى لم يبالغ فى التأثر بالنظريات الموسيقية التى خضعت لها الموسيقى العربية بعد الاسلام . ومسألة أخرى وهى أن الكم الذى يعتمد المقاطع الكلامية ، أى المزدوجة : طويل / قصير ، أو متحرك / ساكن ، لم تؤدّ إلى نتيجة مقنعة ، لأن ما يعترى هذا الشعر من زحافات ليس له علاقة كبيرة باللغة بل بالموسيقى والغناء . ولم يأت هذا التقرير الاّ اعتماداً على نتائج هذا البحث ، ولم أثبته فى هذا الموضع كفكرة مسبقة اعتمد عليها البحث . وكذلك لا يمكن للنبر اللغوى أن يؤدى إلى وضع نظرية نهائية للوزن الشعرى (هامش ٥) ولتحليل ذلك أورد المثل التالى من شعر الحُطيئة :

وطاوى ثلاث عاصب البطن مرمل
ببيداء لم يعرف بها ساكن رسما

فلو استعملنا الرموز المتعارف عليها لتمييز المقطع الطويل عن القصير (ـ) ، (ب) ، واشارة النبر (<) لوجدنا :

وطا وى ث لا ثن عا ص بل بط ن مر م لن
ب بى داء لم يع رف ب ها سا ك نن رس ما

نجد أن موضع النبر اللغوى فى الشطرين ـ وهو النبر الذى نحسه فى الكلمات ، وليس كالنبر الشعرى الذى يتطلبه الوزن الشعرى ـ غير متناسق وغير متناظر لا موقعاً ولا عدداً . وأما محاولة اكتناه النبر الشعرى من خلال تحليل يعتمد على توالى المتحرك والساكن ، فقد وصلت إلى عدم الاستقرار إلى رأى نهائى يركن اليه . ولقد أدّى ذلك عند كمال أبو ديب (أبو ديب ، ١٩٧٤ ، ص ٤٥٠ ، ٥٠٤ ـ ٥١٢) إلى الاعتقاد بأن العرب كانت تمزج الأوزان فى القصيدة الواحده (هامش ٦) .

أمّا من اتبع الأرقام وحسابها فى معرفة الأوزان ، فلسوف يقع فى نفس مزالق نظرية الكَم التى تعتمد على عدد المتحركات والسواكن وتواليها فى الشعر . فما الأرقام الاّ تجريداً للمقاطع اللفظية . ولذلك فإن هذه الطريقة بعيدة عن الواقع الشعرى ، وواضعة أوزانه فى أرقام مفيدة فقط فى معرفة البحر وبطريقة يتسرّب اليها اللبس بسهولة . وما هى فى واقع الأمر الاّ محاولة لتبسيط نظام الخليل نفسه وليس لو صف الشعر بطريقة رقمية (هامش ٧) .

بالرغم من الجهود التى بذلها باحثون أجلاء ، من عرب وأجانب ، فى محاولة

جلاء حقيقة الوزن الشعرى بالطريقتين المشار اليهما أعلاه ، الأ أنهما لم تورد إلى نتيجة مقنعة (عياد ، ١٩٧٨ ، ص ٦ ـ ٧) ، حتى لهؤلاء الباحثين أنفسهم . ولا أريد أن أصف هذا البحث بالكمال ، ولكنه سيفتح الطريق إلى أسلوب جديد فى معالجة هذه القضية ، بواسطة التركيز على العلاقة الأزلية بين الموسيقى والشعر . وسيكون هذا البحث إضافة للجهود المبذولة فى البحث عن حقيقة الوزن الشعرى العربى ، وأرجو أن تكون ذات فائدة جذرية . وسيكون هذا البحث مقتصراً على الشعر القديم الذى يمكن أن نعده أصل وأساس التطور الشعرى الموسيقى فيها بعد ، وهو الشعر الذى يمكن أن نعتمد أصوله لكونها منبثقة من تجربة اللغة العربية الموزونة الجاهلية ، والمتبعة لخصائص اللغة العربية الأصلية .

أنتل إلى محاولتين أخريين للإفصاح عن هوية الوزن الشعرى بطريقة موسيقية ، أو باستخدام بعض الوسائل الموسيقية فى التعرف على الوزن ، وهما محاولتا كلّ من : ستانيلاس غيّارد (S. Guyard) ، ومحمد العياشى . والمآخذ الرئيسى عليهما ، كونهما لم يستقيا أوزانَها الشعرية من الشعر نفسه ، ولكنهما أقحموها عليه وفرضا أفكاراً مسبقة عليه . فغيارد يفرض الوزن الموسيقى الرباعى (4) على بحور الشعر كلها (غيارد ، ص ٦٢) ، ولذلك اضطر لاطالة زمن بعض المقاطع اللفظية بشكل يتعارض مع تحليلاته المبدئية . فنجد « فعولن » تأخذ الزمن أو الوزن ( ) حيث يقع النبر على (عو) و (لن) (غيارد ، ص ٤٦ ، ص ٥٦ ، ص ٦٢ ـ ٦٦) ، وهذا يتعارض كمياً وكيفياً (زمناً ونبراً) مع حقيقة (فعولن) كجزء من أحد البحور الشعرية العربية . ونقطة أخرى ذات أهمية جذرية فى رفض نظرية غيارد هى محاولته دراسة الأوزان بالرجوع إلى تفعيلات الخليل أو من تلاه ، ولم يَعُدْ إلى الشعر إلا بما يفى واثبات نظريته . وهكذا أصبح المقطع الكلامى عرضه للتغير بما يتناسب والزمن الموسيقى المفروض مسبقاً من قبل غيارد . فإن « فعولن » عنده لا تتكّون من (ف + عو + لن) بل من (ف + عـو + لن) ، والأمثلة على ذلك كثيرة . ولكن مما لا شك فيه أن غيارد تنبه للعلاقة بين الشعر والموسيقى واستخدام الكتابة الموسيقية فى وصف الأوزان الشعرية ، وتُعدّ محاولته الأولى من نوعها فى تحديد قيمة النبر الشعرى واختلافه عن النبر اللغوى وأن الأول منهما هو الأساس فى معرفة وزن الشعر العربى (هامش ٨) . وتبعا لذلك أدرك أن الأشعار العربية تبدأ بمزدوجة نبرية (منبور - غير منبور) (غيارد ؛ ص ٦٠) تنبه غيارد أيضا لعلاقة الكم بالنبر (هامش ٩) ، وكان لذلك أهمية فى تطور نظريته لولا التباس الأمر عليه عند التطبيق العملى لهذه الفكرة .

أما العياشى فاعتمد فكرة المزدوجة الكمية (ممدود ـ مقصور) (العياشى ، ص ١٤٦ ـ ١٥٠) واستعاض عن النبر بالوزن أى بالثقل والخفه ، أعطى المقطع اللفظى الثقيل ضعف زمن الخفيف ( ) ، ولكنه لا يلبث أن يكتشف بأن المزدوجة الكمية غير كافيه ، فيبدأ بايجاد تسهيلات لا تعتمد على قاعدة ثابتة ومنها : مبدأ التعويض (العياشى ، ص ١٤٦ ـ ١٥٠ ، ١٦٣ ـ ١٦٧) وفيه يمكن للممدود أن يتحوّل إلى مقصورين ( ) ، وان كان يحلو له أن يكتب الممدود كما يلى ( ) أى بشكل مقصور وسكتة تساويه ، وليس فى ذلك ضير مادمنا ندرك القصد ، ومثل هذا التسهيل لا يتعارض والحقيقة الزمنية الشعرية والموسيقية . ثمّ يُسوّغ تحول ممدود يتلوه مقصور إلى زمن مقصور منقوط يتلوه نصف مقصور ، أى ( ) ، ولا يصحّ هذا عنده الأ فى بداية الوزن ، وهذا يعنى اعطاء المقصور زمنين متباينين وذلك دون تعليل مقبول إذ يمكن لواحد ونصف أن تساوى الواحد . ثمّ يأتى مبدأ الاسكات ، كى يسمح لتعديل الوزن (الضرب ، أى الايقاع الموسيقى) واتمامه ؛ دون اثبات تاريخى يدل على صحة ادعائه (العياشى ، ص ١٦٧ ـ ١٧١) . ولكنه إلى جانب هذه الهنات قد حاول بجدّ أن يستقصى المشاكل الوزنية وعلاقتها بالموسيقى ولكن هذا الجهد لم يؤد الأ إلى متاهة لم تصل إلى نتيجة . وهو ، أى العياشى ، لم يفلح فى اخضاع المعلومات التى ساقها فى كتابه لتخدم الغرض بقدر ما أخنَع الشعر لها . ومن الأفكار المسبقة التى أقحمها ، فكرة الايقاعات الموسيقية الشرقية وفرضها بشكل غير واع ، والايقاعات التى يوردها حديثة العهد ، إذا ما قورنت بالشعر (العياشى ، ص ٢٠٢) (هامش ١٠) وهكذا أتت طريقتُهُ بأوزان متعددة تداخلها تعقيدات ليست أقل من تلك التى تعترى عروض الخليل .

بعد هذا العرض المختصر لمجالات البحث فى هذا الموضوع واتجاهاتها ، رأينا عدم كفايتها فى الوصول إلى حلّ جذرى لمشكلة الوزن الشعرى . وان ما سأطرحه فى بحثى هذا ، عبارة عن جهد يهدف إلى الكشف عن موقع الموسيقى فى جلاء بنية الوزن الشعرى . لذلك رأيت لزاما على أن أطرح بعض المفاهيم الموسيقية بما يفى الغرض فقط ، ومن ثم أنتقل إلى وزن اللفظ العربى والمبادىء الأساسية فى وزن الشعر . وسأركز فى القسم الأخير على علاقة الشعر بالغناء .

مدخل موسيقى :

تتكون الأغانى العربية بصورة خاصة من اللحن والايقاع . ويحدد الايقاع الموسيقى (هامش ١١) ناحيتين رئيستين وهما المدة الزمنية تنظيمية فى الأغنية أو القطعة الموسيقية . ولتحديد الزمن لابّد من وحدة للقياس ، واتّفق على أن تكون الوداء ( ) وحدة للقياس . ثمّ وضعت رموز أخرى لمضاعفاتها ولأجزائها كما وضعت اشارات للسكوت تساويها (هامش ١٢) والأصوات كالمقاطع الكلامية ذات مدد زمنية متفاوتة ؛ وهى قد ترد فى انتظام ايقاعى ، وقد تأتى بشكل عشوائى (هامش ١٣) .

وأمّا النبر فعلى شدّتين أساسيتين : نبر قوى ، ونبر متوسط القوّة ، أو غير منبور . ويتحدد ذلك فى الموسيقى بواسطة المقاييس أو الموازين (هامش ١٤) . والموازين تقسّم اللحن والمدد الزمنية إلى خانات (حقول) يتساوى عدد الوحدات الزمنية فيها ، وينتظر موقع النبر .

وأمّا اللحن فعبارة عن توالى عدد من الأصوات المختلفة التواتر فى اتساق نغمى ، وللحن بداية ونهاية ، والنهاية مهمّة بشكل خاص لاستقرارها ، وأهميتها تنبثق من قدرتها على اقناع المستمع بانتهاء اللحن ، ولذلك توطدت علاقتها بالقافية ـ واللّحن شكل بنائى (Form) يرتبط عضويا بالشعر المُلَحّن . ولقد تطورت عبر العصور طريقة للكتابة الموسيقية تجمع الوزن واللحن معا . ولأن من المتعذر توضيحها باختصار ، آليت إلا أوردها فى هذا السباق (هامش ١٥) .

وتجدر الاشارة إلى أن العرب عرفت فى عصور نهضتها ، إلى جانب الموازين البسيطة ، موازين مركبه ، ولعلّها عرفتها فى

الجاهلية ايضا (هامش ١٦) . ولقد أطلِق عليها مصطلح « الضرب » ، أو الدور (الأرموى ، ١٩٧٥ ، ص ٩٥) (هامش ١٧) .

عطفا على ما سبق وأشرت اليه عن علاقة القافية بالشكل البنائى للأغنية فلقد اعتقد العرب بنظرية التأثير ، والتكامل الكونى ، وعلاقة أحداث الأرض بأحداث السماء . وذلك منذ عصر الكندى وما بعد ذلك وحتى عند البعض فى العصر الحديث (الكندى ، ١٩٧٥) . فعدا علاقة الألحان بالكواكب والروائح والأذواق والطبائع البشرية والأحوال النفسية ، كان لها علاقة بالقوافى . فكل مقام يتناسق وينسجم مع أحرف معينة فقط من القوافى (القادرى الرفاعى ، ١٩٦٤ ، ص ١٦ - ٢١) . وحدد هذا المبدأ قوافى الأشعار بما يتناسب والمقامات المستخدمة فى الغناء فى العصور الاسلامية وخصوصا المتأخرة منها .

مدخل فى وزن اللفظ والشعر العربيين

اعتمد أكثر الكمّيين على المزدوجة التى تعتبر مدة الممدود ضعف مدة المقصور ؛ فبعد مناقشة « سعيد بحيرى » لأقوال اغويين فى هذا الموضوع ، يصل إلى النتيجة التالية :

« والحق أن الدراسة لا تحتاج إلى كثرة التفريعات والمصطلحات ، فيمكن تقسيم المقاطع أساسا إلى نوعين الأول قصير (ويعبر عنه بالرمز ـ) ومقطع طويل ، ويدخل فيه المنغلق (ويعبر عنه بالرمز -) (بحيرى ، ١٩٨٦ ، ص ١٩١) . وهو محق فيما ذهب اليه ، مع شيء من التحفظ لما يتعلق بالوزن الموسيقى الذى كان له ، ولا ريب ، أهمية خاصه فى تكوين وزن الشعر . ومن هذا المنطلق اللغوى أود القيام بالتجربة التالية ، وهى تقطيع نصّين نثريين لنتعرف على الامكانات التى توفرها اللغة العربية . ولهذا الغرض أخذت النصين التاليين ، دون انتقاء مقصود النتائج ، وهما :

١ ـ قول للزبراء (القالى ، ج ١ ، ص ١٢٥) ويبدأ بقولها : « واللوح الخافق ، . . . إلى قولها . . . فوافقت قوما أشاري سكاري » .

٢ ـ قول للمعرى مأخوذ من رسالة الغفران (المعرى ، ١٩٧٥ ، ص ١١٨) ويبدأ بقوله : « فيأخذ سفرجلة ، أو رمانة . . . ولغاية . . . فيقتصر من ذلك على الأراده » .

ـ أن عدد المتحركات = ٢٢
ـ أن عدد الممدودات = ٥٩
ـ توالى خمسة ممدوات (-----) وعددها ٤
ـ توالى أربعة ممدوات(- - - -) وعددها ٣
ـ توالى ثلاثة ممدوات (- - -) وعددها ٣
ـ توالى ممدودين (- -) وعددها ٤
ـ توالى متحركين (ب ب) وعددها ٤
ـ وجود متلحرك بين ممدوين وعددها ٧
ـ وجود متحرك فى بداية الجمله وعددها ٣
ـ عدد المتحركات المفرده وعددها ١٠

ووجدت فى قول المعرى ما يلى :
ـ أن عدد المتحركات = ١٨٢
ـ أن عدد الممدودات = ٢٣٤
ـ توالى خمسة ممدوات (- - - - -) وعددها ٥
ـ توالى أربعة ممدودات (- - - -) وعددها ٥
ـ توالى ثلاثة ممدودات (- - -) وعددها ١١
ـ توالى ممدودين (- -) وعددها ٣١
ـ توالى ممدود ومتحرك مشبع (ـ ب) وعددها ١١
ـ توالى أربعة متحركات (ب ب ب ب) وعددها ٣
ـ توالى ثلاثة متحركات (ب ب ب) وعددها ١٤
ـ توالى متحركين فى بداية الجمله (ب ب) وعددها ٧
ـ توالى متحركين بين ممدوين (ب ب) وعددها ٢١
ـ تولى متحرك واحد بين ممدوين وعددها ٥٣
ـ عدد المتحركات المفرده فى بداية الجملة وعددها ٢١


الفارابى

نلاحظ مايلى :

ـ أن عدد الممدودات أكبر من عدد المتحركات . وهذا يعنى توفرها للشعر بنسبة أكبر من المتحركات .

ـ آن توالى أربعة أو خمسة ممدوات يعتبر ضئيلا ولكنه يرد فى النثر ، ولكن هذه النسبة تجعل استخدامها فى الشعر محدوداً .

ـ توالى ثلاثة ممدودات يعتبر نسبة جيدة ، أذا أخذنا بعين الاعتبار توالى الأربعة والخمسة ممدودات . ولذلك أمكن استخدامها بالشعر بوفرة نسبية .

ـ أن توالى ممدودين أكثر وفرة مما سبق من تواليات ، وعلى الأخص ما ورد فى نص المعرى .

ـ أن توالى أربعة متحركات يعتبر ضئيلا جدا ، ولذلك لم يستخدم فى الشعر العربى . ولكن مجرد وجود امكانية وروده

يجعل للشعراء فرصة استخدامه مع شيء من التكلف .

ــ أما توالى ثلاثة متحركات فأكثر ورودا ، ولو أدخلنا توالى الأربعة ممدوات فى حسابنا لزادت النسبه ، ولذلك نفترض ورودها فى الشعر . ولعله لدى الشعراء العرب من الأسباب ما دعاهم إلى التحفظ فى استخدامها .
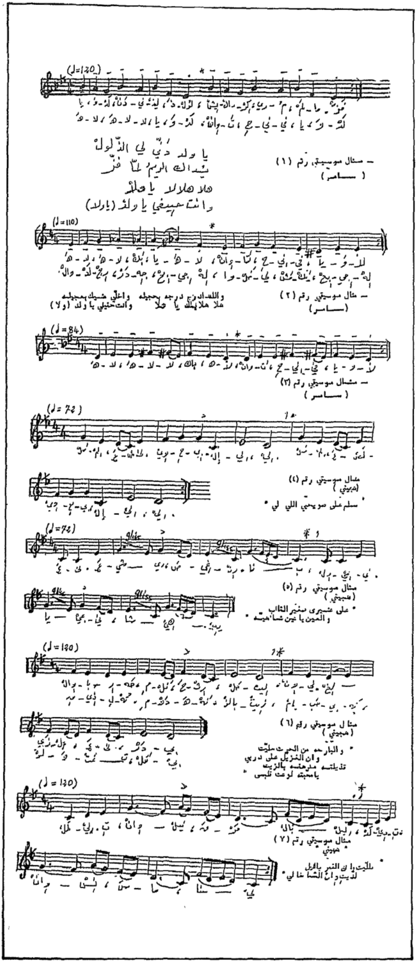
ــ أما ورود متحركين اثنين أو متحرك واحد فيفرض نفسه دون عناء .

لا يهمنا موقع النبر فى مقطوعات النثر لأننا كما سبق وتوهنا ، أن الشعر يأخذ ايقاع اللحن وليس وزن اللغه ، وذلك حسب الحقيقة التاريخية عن علاقة الشعر باللحن . ولا أودّ اعتبار نتائج هذه التجربة نهائية ، ولكنها مجرد وسيلة لاستكشاف بعض ما توفره اللغة للشعراء .

وحسب ابن عبد ربّه : « فان أول ما ينبغى لصاحب العروض أن يبتدى به ، معرفة الساكن والمتحرك ، فإن الكلام كله لا يعد أن يكون ساكنا أو متحركا . . . . وإنما يعد فى العروض ما يظهر على اللسان » (ابن عبد ربه ، ١٩٦٥ ، ص ٤٢٤) . وليس فى هذا خلاف لدى الباحثين أجمعين . ولكن هناك مبادىء أخرى التزم بها الشعر العربى ويجب ادراجها فى هذا السياق وهى :

ــ الإعاده : وأعنى بها اعادة تشكل معين فى الشطر ، أو فى البيت من الشعر . ففى الطويل مثلا ، يتوالى التشكل « فعولن مفاعيل » ، وفى غيره من البحور تتكرر تشكلات أخرى .

ــ التناظر : وأعنى به التكوينات الناشئة من الاعادة السابقة الذكر ، والتى تؤدى لتكوين الشطر فى الشعر العمودى ، وتناظرها مع الشطر الثانى للبيت الواحد وتناظرها مع باقى أبيات القصيدة كلها (هامش ١٨) . والتناظر المقصود هنا ليس تناظر المتحركات والسواكن ، وليس تناظر التفعيلات ، وإنما تناظر الشكل اللغوى/ الموسيقى . فقد يحل فى بعض الأجزاء متحرك محل الممدود ، ولكن الزمن وموضع النبر يبقى ثابتا ومتناظرا . وهناك بعض الأغانى البدوية الأردنية من « هجينى » و « سامر » ، توضح لنا هذه العلاقة بين الشعر والموسيقى ، وتؤكد مبدأ التناظر (حمام ، ١٩٨٢ ، ص ١٠٠) .



والسامر أحد الأساليب الغنائية البدوية ، والذى حفظ لنا « التهليل » ، وهذا ما نستوحيه من الوثائق العربية المتوفرة (حمام ، ١٩٨٢ ، ص ١٠٠) . وترداد كلمة « هلا » به تؤكد ذلك . أما الهجينى فنوع آخر من الغناء البدوى ، والذى يعتبر حاملا لصفات الحداء القديم الذى كان حداة الابل يتغنون به قديما . ونلاحظ فى أكثر القوالب اللحنية الشعبية تناظرا موسيقيا وشعريا (هامش ١٩) . ولذلك أهمية كبيرة فى الكشف عن سبب تناظر شطرى الشعر الجاهلى ، أو الأشطر عموما . ولابد من وجود فوارق بين الغناء والشعر القديمين وبين الغناء الشعبى الموروث وشعره . إذ يفترض أن يكون التوافق بين الشعر والغناء فى الجاهلية أقوى وأوضح منه فى الغناء والشعر الشعبيين الحاليين ، وذلك لكون الأولين أقرب إلى مرحلة التكوين البدائية للشعر المنمى ، وفيه يفترض أن تتوافق مدد النغمات الزمنية ونبرها مع طول المقاطع اللفظية وقصرها . أمّا الآخرين فتأثرا بما استجدّ على اللغة واللحن والايقاع من تغّيرات عبر ما لايقلّ عن ألف ونيف من السنين .

الاشباع : وهو من المبادىء المهمة فى الشعر العربى . ومعنى الاشباع ، أن يرد مقصور فى نفس موضع الممدود ، وقد لا يستحسن القصر فى ذلك الموضع فيشبع المقصور ، أى تمتد حركته ، فتقلب الكسرة ياء ، والضمة واوا ، والفتحة ألفا . وهذا يعنى أن امتداد الحركة فى بعض المواضع معمول به فى الشعر العربى . ولا يعنى ذلك عدم وجود امكانية الاستبدال هذه وبقاء المقصور مقصورا فى بعض المواضع المشابهة . وهذان مثلان مأخوذان من معلقة أمرىء القيس :

أ - ترى بَعَر الأرْآمِ فى عَرَصاتِها
وقيعانها كأنّهُ حبّ فُلفُلِ
ب - فقالت يمين الله مالك حيلة
وما إن أرى عنك الغِواية تنبلى

ففى البيت (آ) يمكن اشباع الهاء فى « كأنّه » ، واللام الثانية فى « فلفل » . وفى البيت الثانى (ب) لا يمكن الاشباع فى أىّ موضع .

والتساؤل الذى يطرح هنا هو : لماذا يمكن اشباع الهاء فى « كأنّه » ولا يجوز فى هاء « الله » من البيت (ب) ؟ والجواب بمنتهى البساطة ، وذلك لأنّ الأولى تقع فى موضع المدّ بينما تقع الثانية فى موضع المقصور (هامش ٢٠)
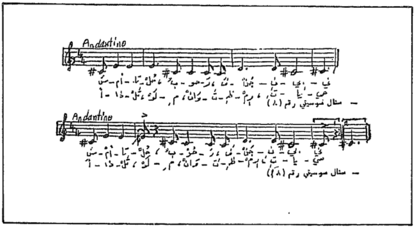
الالتزام : يلتزم الشاعر وزنا بعينه فى القصيدة ، والوزن مهمّ جدّا للشعر حسب رأى هذا الكاتب ، إذ بالرغم مما يقال فى الصورة الشعرية والمعانى والابتكارات الايقاعية - من وجهة نظر الأدبلة فى الايقاع - فإن التكرار لصيغة وزنية معينة يعطى الشعر قيمته الموسيقيه . والموسيقى فنّ يعتمد بالدرجة الأولى على توالى الأصوات عبر الزمن فى مدد متنوعة ، ومن الضرورى اعطائها أشكالا (أوزانا) يمكن للمستمع ادراكها وتذكرها ، وهذا هو السبب فى أهمية كل من مبدأى الاعادة والتناظر ، وما هما الا شكلان من أشكال الالتزام . ولكننى هنا لا أحدد الالتزام بالشكلين السالفين فقط ، اذ بالامكان ايجاد صيغ جديدة والتزامها ، كما هى الحال فى الشعر الحديث ، حيث تلتزم التفعيلة مثلا .

علاقة الشعر بالغناء

تربط العرب نشأة الشعر بالغناء (ضيف ، ١٩٦٠ ، ص ٤٨ - ٥٢) ، وهذه نقطة تحتاج للتأمّل والتوضيح . فماذا يربط الكلمة بالموسيقى ، وماذا يربط الشعر بها ؟ ولكن السؤال الذى يطرح نفسه بشدة فى هذا السياق هو : كيف كانت علاقة شعر الجاهلية بالغناء ، وهل يمكننا التوصل إلى كشف هذه العلاقة ؟؟

هناك تأكيدات على أن العرب كانت تغنى أشعارها ، وأنها كانت تلتزم وزنا واحدا فى القصيدة الواحدة حال غنائها (ادّه اليسوعى ، ١٩٠٠ ، ص ١١٠ - ١٣١) (أبو ديب ، ١٩٧٤ ، ص ٢٣٠) . فاذا عدنا إلى المدخل الموسيقى ، لوجدنا أن الوزن الموسيقى يؤكد ناحيتين وهما : الكمّ والنبر . وفى الشعر المقروء ، لا المغنى ، تظهر أطوال المقاطع اللفظية من ممدودة ومقصورة ، ويظهر النبر اللغوى بشكل أوضح من النبر الشعرى ؛ وفى مثل هذه الحالة يلتبس على القارىء الوزن الشعرى الذى يتوافق فى العادة مع الوزن الموسيقى . ولقد أدركت العرب اختلاف الكمّ الزمنى فى الموسيقى وفى الشعر ، أى اختلاف أزمنة المقاطع الملفوظة والمغنّاة فى آن واحد ، ولكنها لم تدرك النبر ادّراكا واعيا ، حتى أن بعض علماء الموسيقى الكبار من أمثال الفارابى ، وصفّى الدين الأرموى لم يشيرا إلى النبر بتاتا فى معرض حديثهما عن الوزن . ولذلك وضع كلاهما للوزن قيما كمية ، وكذا فعل الخليل الذى عاش قبلهما بعدّة قرون (غيارد ، ص ١٣٤ (أبو ديب ، ١٩٧٤ ، ص ٤٦٢) (هامش ٢١) (الأرموى ، ١٩٨٠) (الفارابى) ، ١٩٦٧ ، ص ٤٣٥ - ٤٨١) . وهذا لا يعنى عدم وجود النّبر فى الغناء العربى ، كما لا يعنى - وأؤكد على ذلك بشدة - عدم وجوده فى الشعر ، وعلينا أن نبحث فى أمر تحديده . قام عدد من الباحثين بمحاولات تقصّ للنبّر وقضاياه ، ومن هذه الأبحاث ندرك ، كما سبق وأشرنا (هامش ٢٢) ، أن النبر اللغوى لا يفى بالغايه ، وكذلك المحاولات التى استعانت بتوالى المتحركات والسواكن (والممدودات والمقصورات) لضبط النبر . واعتمادا على المعلومات عن العلاقة الحميمة بين الشعر والموسيقى ، وما أكدناه أعلاه من توافق النبرين الشعرى والموسيقى ، نجد لزاما علينا تتبع هذه العلاقة ، والاستفادة من المعلومات الموسيقية فى هذا المضمار .

لهذا الغرض تجدر العودة إلى الغناء الشعبى وأصوله المتبعة ، والاستعانة به للكشف عن العلاقة بين الشعر واللحن ، وذلك لحفاظه على الأصول التى اتبعها العرب فى ارتجال بعض الأشعار كالرجز مثلا ، أو فى التزام وزن موسيقى عند القاء الشعر فى مجالسهم أو أسواقهم (فارمر ، ١٩٥٦ ، ص ٢٩ - ٣٠) . فالغناء البدوى والقروى يعتمدان وزنا لحنها ، أو لنقل قالبا غنائيا فى عملية الالقاء والابداع الشعريين . فالشاعر/المغنى يبتكر كلماته ويرتبها بحيث تناسق القالب اللحنى الذى يتغنى به . ومن أمثلة ذلك ، أغانى « الهجينى » و « السامر » البدوية ؛ وأغانى الدبكات من « على دلعونا » و « زريف الطول » و « عالبادى » ، وغيرها من الغناء القروى . ولهذه الأغانى قيم كمية (زمنية) ومواقع للنبر متوافقة مع قيم القالب الغنائى ونبره . لهذا الغرض أورد هنا أحد هذه القوالب التى يعتمدها الشاعر/المغنى لنلاحظ من خلالها تناسق الكم الزمنى للأصوات مع الممدودات والمقصورات من الألفاظ ، واتحاد النبر الموسيقى مع النبر الشعرى . ولسوف أورد بيتا من الشعر الفصيح العمودى الذى يتناسب وهذا القالب لتتضح العلاقة بين وزنى الشعر والموسيقى . ويغنى الراوى الشعر بطريقتين



ونبريا . والبيت لجرير :

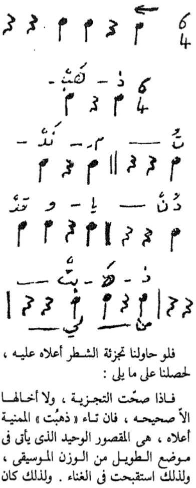
سـأمتـاح البحـور فجنبيني
أذاة اللوم وانـتظرى امتياحى

مختلفتين أدائيا ولكنهما متماثلتان كميا لهـذا القـالب وزن ربـاعى (هـامش ٢٣) ، والشاعر/المغنى يحافظ على القيم الزمنية بدقة ، كما يحافظ الراوى عليها هنا . وفى المثالين السابقين يحافظ على الكم والنبر الذى يقع على بداية الخانة قويًا ، ومتوسطا على الوحدة الثالثة منها . ويـراعى الراوى اتسـاق المـدود من الألفـاظ مـع الـزمن الـطويل ، كما يتسق المقصور مـع الـزمن القصـير ، وهـذا واضـح تمـامـا فى المثـال (٨) . بينما فى (٨ أ) يستخـدم النبر كركيزة ، بينما يختصر زمن اللفظ الممدود ؛ وهو بزيـادة الضغط فى هذا الموضع (أى بزيادة شدة النبر) يشعرنا بموضع المد الأصـلى . وهـذا ، حسـب رأى هـذا الكـاتب ، أسـاس الـزحـاف فى الشعـر العربى . وفى مثل هذا الموضع أمكن للشاعر استبـدال الممدود بمقصـور ، معتمدا عـلى تقوية النبر ، وهذا نوع من التفنن فى الأداء الموسيقى . وأعتقد بأن مثل هـذه الصورة توضح لنا تطور الشعر العربى ، الذى كان بالأصل لا يخل بالمدد اللفظية/الموسيقية ، ووصوله إلى درجة من التعقيد الفنى الذى يسمح له بالاستبدال السابق الذكر .

ونجد فى هذا المثال نقطة أخرى لا تقلّ أهميـة وهى ثبوت زمن المتصـور من الألفاظ بينما نلاحظ أن هناك ثلاثة أنواع من أزمنة الممدودات .

وثبوت زمن المقصور يستحق ذكر الحادثة التالية التى يوردها صاحب الأغانى . فبينا كان محمد بن راشد الخناق فى منزله اذ دخل عليـه اسحق الموصـلى وجلس عنـده ، ثم طلب إليـه أن ينـطلق إلى إبـراهيـم بن المهـدى ، الأخ الأصغر للرشيـد ، وكـان موسيقيا متمرسا ، ويوازى اسحق الموصلى وجلس عنده ، فى حذقه بصنعة الغناء ،وأن هما اختلفا فى بعض أمورها . يقول فيه الأصفهانى ما يلى : « فالناس إلى الآن صنفان : من كان منهم على مذهب اسحق (بن ابراهيم الموصلى) وأصحابه من كان يُنكِر تغيير الغناء القديم ويعظِم الاقدام عليه ويعيب مَنْ فَعَله ، فهو يغنى الغناء القديم على جهته أو قريبا منها . ومَنْ أخذ بمذهب ابراهيم بن المهدى أو اقتدى به مثل مخارِق وشارية ورَيِّق من أخذ عن هؤلاء إنما يغنِى الغناء القديم كما يشتهى هؤلاء لا كما غناه من ينسب اليـه . . . » (الأصفهـانى ، ١٩٨١ ج ، ١٠/ص ٧٢ — ٧٣) . وبعد هـذا التعريف الضرورى بـالمـدرستين الغنائيتين ، يجدر التأكيد على نقطة الخلاف الرئيسية بينهما ألا وهى : حفاظ اسحق على أصول الغناء القـديم ، بينما يتسـاهل ابن المهـدى فى أدائه بمـا ينـاسب ذوقـه ، فهـو يقـول : « أنـا ملك ابن ملك ، أغنى كـما أشتهى وعـلى ما ألتـذ » (الأصفهـانى/ج ١٠ ص ٧٢ — ٧٣) . وأعود للحادثة التى بدأت ؛ فقد طلب اسحق من محمـد بن راشد أن ينطلق إلى أبراهيم بن المهدى وقال لـه : « فقل لـه : أخبرنى عن قـولـك : « ذهبتُ من الدنيا وقد ذَهَبتْ منى » ، أى شىء كان معنى صنعتك فيه ؟ وأنت تعلم أنه لا يجوز فى غنائك الذى صنعته فيه إلا أن تقـول : « ذهبتو « بـالـواو ، فـان قلت : « ذهبتُ » ولم تمدها انقطع اللحن والغناء ، وإن مددتها قُبحَ الكلام وصار على كـلام النبط ؛ فقلت . . . . . [فذهب إليه إلى أن بدأه بالسؤ ال] فخاطبته بما قال لى اسحق ، فتغير لونه وأنكسر ، ثم قـال : يامحمـد ، ليس هذا من كلامك ، هذا كلام الجُرمُقانى ابن الزانية ؛ قل له عنى : أنتم تصنعون هذا للصناعة ، ونحن نصنعه للهو واللعب والعبث . قـال : فخـرجت إلى أسحـق فحدثته بذلك فقال : الجُرمُقانى ، والله مِنا أَشبَهُنا بالجـرامِقة لُغـةً وهو الـذى يقـول : « ذهبتو » ؛ وأقام عندى يومه فرحا بما بلغته ابـراهيم عنـه من تـوقيفـه عـلى خطئـه « (الأصـفـهـانى ، ج ٥ ، ص ٢٦٠ — ٢٦١) . والشطر من غنـاء ابـراهيم بن المهـدى ، ولحنـه رمـل بـالـوسـطى (الأصفهانى ، ج ٥ ص ٢٨٩) .

وايقـاع الـرمـل كـما يـذكـره الفـارابى (الفارابى ، ١٩٦٧ ، ص ٤٧٢) :



فلو حاولنا تجزئة الشطر أعلاه عليـه ، لحصلنا على ما يلى :

فـاذا صحّت التجزيـة ، ولا أخـالهـا الاّ صحيحـه ، فان تـاء « ذهبُت » المنية أعلاه ، هى المقصور الوحيد الذى يأتى فى مـوضع الـطويـل من الـوزن المـوسيقى ، ولذلك استقبحت فى الغناء . ولذلك كان لاسحق على ابراهيم فيها مأخـذا موسيقيا وشعـريا ، وكـان يجدر بـه أن يختار وزنـا موسيقيا مناسبا .

والوزن السابق على كل حال من الأوزان التى استحدثت بعد الاسلام ، والتى أعتقد بأنها تأثرت بشكل كبير بالنظريات الموسيقية والشعرية التى كان معمولا بها فى شمال شبه الجزيرة العربية . وهذا ما أدى بالعياشى إلى الانحراف عن الحقيقة (هـامش ٢٤) . ولنفس السبب نجد غـطاس عبـد الملك خشبه يستخدم ضرب الثقيل الأول ليقطع

الرجز على أزمنته . وبالرغم من تعليقى على ذلك فى بحث سابق (حمام ، ١٩٨٦ ، ص ٢٨٨ ـ ٢٩٠) ، الا أن الفائدة لا تتم إلا باعادة مناقشته هنا ، لأنها فى صلب الموضوع الذى نطرقه . والقول فيما يلى لابن خرداذبه :

« وكان الحداء فى الحرب قبل الغناء ، وقد كان مضر بن دزار بن معد سقط عن بعير فى بعض أسفاره ، فانكسرت يده ، فجعل يقول : (يايداهُ يايداه) ، وكان من أحسن الناس صوتا ، فاستوسقت الابل وطاب لها السير ، فاتخذه العرب حداء برجز الشعر ، وجعلوا كلامه أول الحداء ، فمن قول الحادى : (ياهاديا ياهاديا ، يايداه ويايداه) (ابن سلمه ، ١٩٨٥ ، ص ٢٩ ، وبن خرداذبه ، ص ٤٠) . ويعلق غطاس خشبه على ذلك بما يلى :

« وهذا الاستهلال من منهوك الرجز ، ومتى استوفى شطره ثلاثا ، فهو من الرجز التام ، وتفعيله : (مستفعلن) ثلاث مرات فى شطر البيت .

وتفصيل هذا المبدأ ، من منهوك الرجز ، فى ايقاع الثقيل الأول ، على جنس من النغم محدود ، إنما يكون تقطيعه هكذا : (ابن خرداذبه ، ص ٤١)
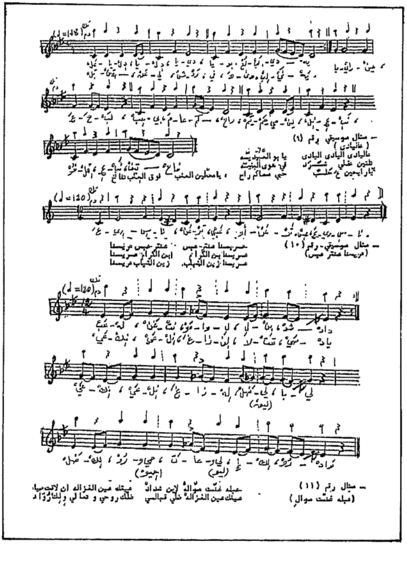
ياهـــاديـا يـــا
يـــاهـــاديـــا
يــايــداه و
يــايــداه

ومن غير المعقول أن يكون مضر بن نزار ، أوغلامه ، قد تغنى بهذا الضرب المعقد فى تلك الحالة ، ومن غير المعقول أن تكون العرب فى الجاهلية قد خرجت عن التوافق بين الوزن الشعرى والوزن الموسيقى إلى هذا الحد . فهو يقصر كلّ (يا) ، عدا الأخيرة فى (ياهاديا) ، ويقصر كل (ها) ، بينما يمد (دال) ياهاديا ، ويمدّ (هاء) يداه ، كما يضيف حرفا ليس له وجود أصلا فى قول مضر بن بزار (هامش ١٥) . ومن هذين المثالين ينبغى أن نكون قد وصلنا إلى القناعة بأن الضروب الموسيقية التى ظهرت بعد الاسلام لا تتوافق مع الوزن الشعرى/الموسيقى القديم ، ويفترض أن يكون العرب فى الجاهلية قد استخوموا وزنا آخر .

ولذلك فان للحداء وزنا آخر ؛ ويمكننا استنباطه من أغانى البدو ومن الشعر نفسه . وللهجينى وزن يحتوى على اثنى عشرة وحدة زمنية لكل شطره كما هو ظاهر فى الأمثلة الموسيقية ذات الأرقام (٤ ـ ٥ ـ ٦ ـ ٧) (هامش ٢٦) .

ومما يؤكد الفكرة السابقة قول الجاحظ التالى : « العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل فى وزن اللحن فتضع موزوناً على غير موزون (ابن رشيق ، ج ٢ ، ص ٣١٤) . وهذا يدل دلالة واضحة على أن العرب وحتى عصر الجاحظ كانت ما تزال حريصة على تلحين الأشعار الموزونة على ضروب تناسبها . ويتسق هذا الكلام مع مذهب اسحق الموصلى . بينما يخالف العجم هذا المبدأ ، فتمطط الألفاظ وتقبض وتبسط والجاحظ يقصد أنها تمدّ المقصور أو تقصر الممدود من اللفظ حتى يتناسق مع الوزن الموسيقى ، وهذا ما رأيناه فعلا فى تقطيع « ياهاديا ، ويايداه » . وفى القرن الحادى عشر الميلادى تصبح طريقة العجم أساسية ومأخوذ بها فى عالم التلاحين ، وها هو الفارابى يؤكد ذلك بقوله : « وقد يتفق أن تكون مقادير القول [الشعر] الموزون مساوية لأجزاء اللحن ومنطبقة عليه ، وقد يتفق أن يختلف ، غير أنه ليس ينبغى أن يراعى فى صنعة الألحان مطابقة أجزاء القول الموزون لأجزاء اللحن ، ولا مطابقة وزن القول لوزن اللحن ، بل إنما ينبغى أن يجزأ القول بحسب أجزاء اللحن ولا يلتفت إلى وزن القول كيف كان ، ولا يبالى أن لا يتبين وزنه عندما توزع حروفه على نغم اللحن » (الفارابى ، ص ١١٥٣) .

لم يقتصر هذا التعامل مع الشعر واللحن على الموسيقى العربية التقليدية فحسب ، بل تخطاها إلى الموسيقى والغناء الشعبى أيضا . ولذلك وجب الحذر عند الاستشهاد بالغناء الشعبى ، لئلا تؤدى الأغانى الى الانحراف عن الحقيقة والصواب ، بسبب التقصير فى معرفة العصر التى تعود إليه نشأتها . ومن هذه الأغانى أورد ما يلى :



وفى هذه الأمثلة نلاحظ اقتفاء المفهوم الذى يطرحه الفارابى واضحا ، إذ لم تؤخذ قيم الألفاظ بعين الاعتبار ، بل ساوقت الكلماتُ الضربَ ولم تخرج عنه . كما نلاحظ أن الخانة الواحدة تحيط بالشطرة كاملة ، ولهذه الملاحظة أهمية جذرية حين التطرق إلى علاقة الشعر بالشكل البنائى للأغنية . وفى هذه الأغانى تساوى المقصور مع الممدود بالزمن ، واختلط المنبور بغير المنبور ، وساد اللحن .

علاقة الشكل البنائى للأغنية بالضرب ، والشعر ، والقافية :

لقد تبينّا ، عند الحديث عن التناظر ، أن الشكل الظاهر للعيان فى الشعر العربى الجاهلى يعتمد على ترداد نفس اللحن لكلا الشطرين ، ولكل القصيدة القديمة ، ولم ينطبق هذا المبدأ على الأغانى الواردة أعلاه ، ولكنه انطبق على الأغنية البدوية (هامش ٢٨) . وبالرغم من هذه الحقيقة إلا أن الشكل البنائى للأغانى الثلاثة أعلاه ، رقم (٩ ــ ١٠ ــ ١١) ، لا يزال على علاقة وثيقة جدا بالشكل المُكوّن للشعر ، أى لكلمات الأغنية . ففى الأغنية الأولى رقم (٩) تتكوّن جملة موسيقية من جزئين يحيط كل منهما بشطرة من الشعر (هامش ٢٩) ، وتعاد الجملة نفسها للبيت الثانى المشابه الأول بتركيبه . ولكن عند البدء بالفقرة الثانية والمكوّنة أيضا من بيتين ، تأخذ الشطرة الأولى طبقة صوتية أعلى ويتكرر نفس الصوت المرتفع فكأنه يؤذن بحدوث شىء جديد ، وبذلك يتنبّه المستمع إلى المعنى الذى يأتى به الشعر ، وإلى بداية فقرة جديدة . كما نلاحظ أن كل شطرة من الشعر تقوم على دور واحد فقط من الايقاع ، أى أن الضرب يبدأ مع الشطرة وينتهى بانتهائها .

وتتصف الأغنيتان التاليتان رقم (١٠ ــ ١١) بنفس هذه الميزة ، أما الأغانى البدوية كالهجينى والسامر السالفى الذكر ، فليس لها ضرب تنسق معه ، ولذلك كان وزن الشطرة وعدد وحداتها الزمنية ، الضّابط الأمثل لتكرار اللحن مع كلّ شطرة مماثلة فى القصيدة أو الأغنية . وفى هذه الأغانى البدوية يعاد اللحن حرفيا فى كلّ الحالات تقريبا ، بينما تُنوّع الأغانى القروية باللحن ، بالرغم من محافظتها على الايقاع ، أو الوزن . وتنطبق الفكرة السابقة على كل من الأغنتين رقم (٩ ــ ١١) . ولقد سبق وذكرت تفصيل التغير اللحنى فى (٩) ؛ وهاك ما نلاحظه فى رقم (١١) :

ــ يعاد نفس اللحن للشطرتين الأولين .
ــ ثم تأخذ الشطرة الثالثة لحنا آخر .
ــ وتعود الشطرة الرابعة إلى اللحن الأول .

إن التغيّر فى لحن الشطرة الثالثة ينشأ فى اعتقادى عن سببين ، أولهما الدلالة على بدء فقرة جديدة ، وثانيهما يتعلّق بتغيّر القافية . فى هذا السياق أورد النصّ المشير التالى لشوقى ضيف ، والذى يعكس القناعة بدور المرسيقى فى تكوين التصريع والقافية :

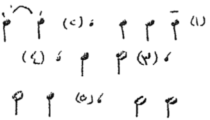
« على كل حال نبع الشعر العربى من منابع غنائية موسيقية ، وقد بقيت فيه مظاهر الغناء واضحة ، ولعلّ القافية أهمّ تلك المظاهر ، فانها واضحة الصلة بضربات المغنين وايقاعات الراقصين . أنها بقية العزف القديم وأنها لتعيد للأذن تصفيق الأيدى وقرع الطبول ونقر الدفوف كما تعيد ذلك اشارات أخرى للغناء تجدها فى الشعر القديم منها التصريع الذى تجده فى مطلع القصائد . . . (ضيف ، ص ٤٨ ــ ٤٩) .

وقد لا يكون للتصريع علاقة بالوزن ، وضربات العازفين على آلات الايقاع ، بقدر ما له وللقافية من علاقة باللحن والشكل البنائى للشعر والغناء معا . فقد يكون التصريع اشارة إلى كون الشعر الأقدم من الجاهلى ، والذى لا نعرف عنه شيئا يذكر ، كله مقفّى ، وكان يأخذ كله نفس اللحن . وبسبب صعوبة الالتزام فى الصدر والعجز معا اقتصر على التقفية وتصريع البيت الأول من القصيدة الطويلة . وما هذا الا حدس تاريخى له ما يبرّره من التراث الشعرى والغنائى . ولقد التزم الرّجّاز القافية والروى فى أغلب الحالات ، كما نجد ذلك فى مقطوعات شعرية قصيرة تلتزم الروى أيضا فى كلّ الأشطر ، وهاك بعض الأمثلة : (القالى ، ج ١ ، ص ١١٤ ، و ص ١٢٠)

يا ليت لى نَعْلَين من جلد الضَّبُعْ
وشُرُكا من إستِها لا تنقطِعْ
كلّ الحذاء يحتذى الحافى الوقع

وقال عبد الله ذو البحادين يخاطب ناقة رسول الله ﷺ :

تعرضى مدارجا وسومى
تعرض الجوزاء للنجوم
هذا أبو القاسم فاستقيمى



ومثل هذه الأمثلة كثيرة . فأصل التقفية له علاقة باللحن ؛ أى كانت الأشعار ذات القافية الواحدة تأخذ ألحانا واحدة . ولكن للقافية أثرا آخر ألا وهو قفلة اللحن ، أى نهايته ومستقره ، فبعضها ينتهى بممدود ، وبعضها بمحمول (Portata) والبعض ذو مدّ مضاعف ، ولبعض النهايات ممدودين متواليين ، ويتوالى فى أخرى ممدود مضاعف ثم ممدود عادى . واليك هذه النهايات بالكتابة الموسيقية حسب ترتيبها أعلاه :

وفى هذا تعليل اختلاف القوافى فى الشعر العربى . ولا أقصد هنا اختلاف أحرف الروى ، بل اختلاف صيغها ، ففى الطويل مثلا نصادف الصيغ النهائية التالية : مفاعيلن ، مفاعلن ، مفاعلْ . وعلى كلّ حال ، فان تأثير القافية فى الغناء العربى التقليدى أو الفنى ، وفى الغناء الشعبى المتأخرين ، وبشكل خاص فى الموشح والزجل واضح المعالم (حمام ، ١٩٨٤ ، ١٢٤ ــ ١٣١) .

وبهذا ننتهى من هذه النبذة عن علاقة الشعر بالموسيقى ولسوف أجمل فيما يلى نتائج ما تمّت مناقشته فى هذا البحث .

استعراض البحث :

١ ــ عرض مستنصر للأبحاث التى تناولت أوزان الشعر العربى باختصار ، والتعليق على بعض هناتها وايجابياتها . وتتدرج هذه الأبحاث فى ثلاث فئات رئيسية وهى :

ــ التى تناولت وزن الشعر من حيث الكم والنبر اللفظيين .

ــ التى استخدمت الأرقام للتعرف على بحور الشعر .

ــ التى استخدمت الموسيقى أو بعض عناصرها للكشف عن أوزان الشعر .

وتتلخص نتيجة هذا الاستقصاء فى عدم كفاية الأبحاث فى الوصول إلى حلّ جذرى لمشكلة الوزن الشعرى العربى .

٢ ــ وفى المدخل الموسيقى نوهنا لأهمية القافية والروى فى الشكل البنائى للأغنية . ووضحنا بصورة موجزة أساسيات الايقاع الموسيقى وتحديده للزمن والنبر ، وعرضنا للأوزان عرضا سريعا .

٣ ــ وفى مناقشة وزن اللفظ والشعر العربيين ، اعتبرنا المزدوجة (طويل ــ قصير) أساس المقاطع اللفظية العربية . ومن تقطيع نصين نثريين وصلنا لنتائج أولية حول الامكانيات التى توفرها اللغة العربية للشعر ، ومن ذلك نسبة عدد المقصورات إلى الممدودات ، ونسب المتواليات من كل منهــا . وأكدنــا على أهميــة الاعــادة ، والتنــاظــر ، والاشبــاع ، والالتــزام فى الشعر .

٤ ــ اعتمادا على حقيقة علاقة الشعر بالغناء فى نشأته الأولى ، نستنتج أن الوزن الشعرى كان متحدا مع الوزن الموسيقى . وفى العصر الاسلامى ، وحتى المبكر منه ، وعى العرب الكم الزمنى وعيــا عميقا ولكنهم لم يدركوا النبر . ومن الغنــاء الشعبى المتوارث ، يمكن لنا أن نعرف أن العرب كانت تبتكر أشعارها صابّة اياها فى قوالب لحنية بشكل يشبه أسلوب الزجال المعاصر . ثمّ تبينّا ما للأداء الموسيقى من أثر على نشأة الزحاف . ومن المأثورات العربية تَيَقّنّا من أن العرب لم تعتد مدّ أوزان مغايرة لما عهدته فى الجاهلية . ولم يقتصر دخولها على الموسيقى الفنية فحسب ، بل تخطتها إلى الموسيقى الشعبية أيضا .

فى الفقرة الأخيرة من هذا البحث . تَبَينّا ما للحن والشعر من دور فى الشكل البنائى للأغنية . فوزن الشعر يقيد اللحنَ فلا ينفلت منه ؛ كما يقيد القالبُ اللحنى المغنى / الشاعر بارتجاله للشعر . ولبعض القوالب الشعبية ايقاع دورى ، وقد يكون مستمدا من الرقص أو من أصل تقليدى فنى ، وفى مثل هذه الحالة يتبع اللحنُ والشعرُ هذا الوزن بمدده وبنبره . أمّا الغناء البدوى فلا يتبع هذه الأصول عموما . وللقافية والروى علاقة قوية بالشكل البنائى للأغنية ، كما له دور فى تكوين القفلات الموسيقية ؛ ولابد من التنويه بأن أثر الشعر على اللحن متبادل وعضوى طالما استمرت هذه العلاقة بالغناء ، ولكن عند ابتعاد أىّ منهما عن الآخر تُفقَد الصلة ، ويَتّبع كل منها قوانينه الخاصة (هامش ٣٠) ◆

الهوامش :

١ ــ معارضة العروض ، أى الاتيان بمثله ، كمعارضة القصائد .

٢ ــ الخليل بن أحمد الفراهيدى (٧١٨ ــ ٧٩١) .

٣ ــ الأخفش مثلا الذى أضاف البحر السادس عشر (الخبب ، المتدارك) .

٤ ــ يقول ابن رشيق (العمدة ، ١٩٧٢ ، ج ١ ، ص ١٣٥) : « ثم ألف الناس بعده (أى الخليل) ، وأختلفوا على مقادير استنباطاتهم ، حتى وصل الأمر إلى أبى نصر اسماعيل بن حماد الجوهرى ، فبين الأشياء وأوضحها فى اختصار وإلى مذهبه يذهب حذاق أهل الوقت ، وأرباب الصناعة . فأول ما خالف فيه أن جعل الخليل الأجزاء التى يوزن بها الشعر ثمانية : منها اثنان خماسيان ، وهما فعولن ، فاعلن ، وستة سباعية ، وهى مفاعيلن ، وفاعلاتن ، ومستفعلن ، ومفاعلتن ، ومتفاعلن ، ومفعولات ، فنقض منها جزء مفعولات ، وأقام الدليل على أنه منقول من « مستفع لن » مفروق الوتد ، أى : مقدم النون على اللام ، لأنه زعم [أنه] لوكان جزءا صحيحا لتركب من مفرده بحركها تركب من سائر الأجزاء . » .

٥ ــ يفرّق كمال أبو ديب بين النبر الشعرى ، والنّبر اللغوى ، والنبر التعبيرى ، وأقرّه فى هذا التفصيل .

٦ ــ يقول أبو ديب ان الخليل « وجد فى القصيدة الواحدة أنماطاً إيقاعية مختلفة » ، لكنه نسبها إلى صورة مثالية واحدة مطلقة » (١٩٧٤ ــ ص ٤٥٠) .

٧ ــ يقول أحمد مستجير : « وبين يديك الآن محاولتى فى وصف بحور الشعر فى شكل أدلة رقمية » ، « ألا تعتمد موسيقى الشعر على انتظام حروف متحركة وحروف ساكنة فى تتال معين ، لابد وأن يرتبط بالمتواليات الرياضية » .

٨ ــ يورد غيارد أحد أشطر الحماسة : « اذا لقام بنصرى معشر خُشُنُ » ، والشطرة حسب الوزن الشعرى ذات كلمات مصطنعة لها وزن خاص بحسب مفهوم غيارد ، بحيث تأخذ نبرا مغايرا لنبر الكلمات الأصلية . وعليه فانها تأخذ نبر التفعيلات التالية : متفعلن ، فعلن ، مستفعلن ، فعِلن ، ولذلك حسب وزن الكلمات المصطنعة التالية : اذ نلقا ، منبص ، ريمسشرن ، خشنن . وهو هنا يفصّل الكلمات حسب التفاعيل التى وصف نشوءها بما يلى :

وسكوتهم (أى العروضيون) عن ذكر الايقاع والكم والنبر ، يعنى أنهم جهلوها تماما ، ولكنهم عرفوا أن للكلمة قياسا ، ووزنا ، لأن الشعر (علم القافية) والموسيقا علمان متوازيان ومتقاربان ولأن ايقاع الكلمة بالنسبة لهم شىء لا يمكن اكتناهه ، ولكنه جزء متين يكمن فى الكلمة ولا ينفصل عنها ، اكتفوا لذلك بكتابة شكل الكلمة ، اعتقادا منهم بأنهم أثبتوا بذلك ايقاعها » (ص ١٠٣) . وهو لذلك يعتقد بعكس كمال أبو ديب بأن التفعيلات تحمل الوزن الحقيقى للشعر (أبو ديب ، ١٩٧٤ ، ص ٤٠١) . ومن المؤكد أن فايل تأثر بشكل ملحوظ بآراء غيارد .

٩ ــ يقول غيارد (ص ٨٩) : « إن الذى يميز المنبور عن غيره يكمن فى الكثافة (Ictus) فى اللفظ وفى مدة الصوت المتناسبة مع النبر . **وهذا صحيح برأى هذا الكاتب أيضاً ، الاّ أن النبر يأتى على المقطع القصير أحيانا كما سنرى فى هذا البحث**

١٠ ــ يعتقد العياشى أن العرب الجاهليين استخدموا « وزن الأقصاق » واستقوه من وزن الشعر ، وهو بذلك ينفى كون هذا الضرب (الوزن الموسيقى) حديث العهد . وهذا الاعتقاد بعيد عن الحقائق التاريخية ، ولكن طريقته فى تحليل أوزان الشعر موّهت عليه الحقيقة .

١١ ــ أن لكلمة « ايقاع » فى الموسيقى دلالة تختلف عنهم فى الأدب ، وهى تقتصر على معالجة قضيتى المدة الزمنية والنبر . أمّا ارتفاع الطبقة وانخفاضها ، والاعادات ، والتعبير فتتبع لعناصر موسيقية أخرى مثل : اللحن ، والطبقة ، والشكل البنائى .

١٢ ــ من هذه الرموز : البيضاء (𝅗𝅥) وتساوى نصف زمن السوداء ، وذات السن (𝅘𝅥𝅮) وتساوى نصف وحدة زمنية ، وذات السنين (𝅘𝅥𝅯) وتساوى ربع وحده . ومن السكتات ما يساوى الوحدة الزمنية (3) . واذا وضع على يمين أى من هذه الاشارات نقطة ، زاد زمنها بمقدار نصف زمانها الأصلى .

١٣ ــ لعله يستحسن التنويه هنا ، بأن الشعر يأتى ضمن المنتظم من الكلام ، والنثر ضمن العشوائى من حيث الوزن .

١٤ ــ وهناك ثلاثة مقاييس بسيطة وهى (4^2) ويحدد زمنين (وحدتين) فى كل خانة (حقل) أو مايساويها ، ويكون النبر على بداية

الخانة . ومقياس (4^3)ويحدد ثلاث وحدات فى الخانة ، والنبر على البداية من كل خانة . ومقياس (4^4) ويحدد أربعة أزمنة أو ما يساويها فى كل خانة ، والنبر القوى على البداية وعلى ثالث وحدة يقع نبر متوسط .

١٥ ــ لابد لقارىء هذا البحث من معلومات موسيقية ومعرفة بالنظريات الموسيقية البدائية على الأقل .

١٦ ــ يتكون الوزن المركب من مقياسين بسيطين أو أكثر .

١٧ ــ يشير الأصفهانى إلى كل صوت بضربة ، وأصبعه (مقامه) . كما يتحدث الأرموى عن ايقاعات عصره فى كتاب الأدوار (١٩٨٠ ، ص ٩٥) .

١٨ ــ يقول أبو ديب (١٩٧٤ ، ص ٥٩) . « لأن التناظر واحد من أعمق أسس الفاعلية الفكرية العربية وأكثرها شيوعا » .

١٩ ــ تتحدث بله نو عن الشكل البنائى للأغانى الشعبية السورية ، الا أن نتائج بحثها هنا على الغناء البدوى . وهى تقول (١٩٧٦ ، ص ١٢ ــ ١٣) : « فالوحدات الزمنية الأساسية التى ترد فى الجزء الأول [من الأغنية] لابد لها من أن تأتى فى الجزء الثانى مما ينشىء فى القصيدة تساويا عموديا وأفقيا .

٢٠ ــ لسوف أتطرق لهذا الموضوع مستقبلا . أمّا عدم أشباع ياء « الغواية » بالرغم من وقوعها فى موضع المد ، فلأن مدّها يمكن فى اللحن فقط ، أما فى القراءة فغير ممكن لأن فى ذلك تغير للمعنى ، والاختلاف فى المعنى هنا ، يكمن فى الفرق بين المفرد وبين الجمع « الغوايات » .

٢١ ــ يشير الفارابى (١٩٦٧ ، ص ٩٨٦) اشارة عابرة للنبر .

٢٢ ــ انظر ص ٤ من هذا البحث .

٢٣ ــ لقد وضعت اشارة نبر اضافية (د) فى (T ٨) وذلك لزيادة الضغط فى مكان النبر مراعاة لطريقة الأداة المشار اليها أعلاه .

٢٤ ــ انظر ص ٦ ــ ٧ من هذا البحث .

٢٥ ــ الحرف المضاف (الواو) ، وهى غير موجودة فى رواية ابن سلمه ، ولا فى بداية رواية ابن خرداذبه نفسه . وفى رواية ابن رشيق (١٩٧٢ ، ص ٣١٤) تأتى « وايداه وايداه » .

٢٦ ــ لسوف يحتاج استنباط الأوزان الشعرية/الموسيقية بحثا قائما بذاته ، ولسوف أطرحه فى المستقبل أن شاء الله .

٢٧ ــ يسمى ضرب الأغنية الأولى « المصمودى » ، وضرب الأغنية الثانية « السماعى الثقيل » ولقد غيّرت وحدته من الثمن إلى الربع . أمّا ضرب الأغنية الثالثة رقم (١١) « المدور والحلبى » ، وهذا ما نعتقد بأنه أقرب إلى الصواب .

٢٨ ــ أنظر الأمثلة الموسيقية رقم (١ ــ ٢ ــ ٣ ــ ٤ ــ ٥ ــ ٦ ــ ٧) .

٢٩ ــ تتكون هذه الجملة الموسيقية من جزئين متساويين ، وهى تشبه « الدورة » (Periode) لانتهاء الجزء الأول نهاية عَرَضِيَّة ، بينما ينتهى الجزء الثانى نهاية تامة على قرار المقام .

٣٠ ــ هناك نقاط ذات أهمية أشير إليها فى هذا البحث ولم تستوف ومنها أوزان الشعر العربى التى سأفرد لها بحثا منفردا .

المراجع :

ــ ابن خرداذبه ، اللهو والملاهى ، (ملحق بكتاب الملاهى وأسمائها ، للمفضل بن سلمه) ، (تحقيق : غطاس عبد الملك خشبه) ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٥ .

ــ ابن خلكان وفيات الأعيان ، (تحقيق : احسان عباس) ، بيروت ، دار صادر ١٩٦٩ .

ــ ابن رشيق ، العمدة ، (تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد) ، بيروت ، دار الجيل ، ١٩٧٢ .

ــ ابن سلمه (المفضل) ، الملاهى وأسمائها ، (تحقيق : غطاس عبد الملك خشبه) ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

ــ ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، ١٩٦٥ .

ــ ابن النديم ، الفهرست ، (تحقيق : رضا تجدد) ، طهران ، ١٩٧١ .

ــ أبو ديب (كمال) ، فى البنية الايقاعية للشعر العربى ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٤ .

ــ أبو ديب (كمال) ، جدلية الخفاء والتجلى ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٤ .

ــ اده اليسوعى (الأب خليل) ، « الايقاع فى الشعر العربى » ، (مجلة المشرق ، الأعداد (٢٠ ــ ٢٢ ــ ٢٣) ، بيروت ، ١٩٠٠ . أعيد نشرها فى مجلة فصول ، المجلد السادس ، العدد الثالث ، ١٩٨٦ .

ــ الأرموى (صفى الدين عبد المؤمن) ، كتاب الأدوار ، (تحقيق : هاشم الرّجب) ، بغداد ، دار الرشيد ، ١٩٨٠ .

ــ الأصفهانى (أبو الفرج) ، الأغانى ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٨١ .

ــ أنيس (ابراهيم) ، موسيقى الشعر ، بيروت ، دار القلم ١٩٦٥ .

ــ بحيرى (سعيد) ، « ملاحظات حول مسألة الكم والنبر » ، مجلّة فصول ، مجلد ٦ ، عدد ٣ ، ١٩٨٦ .

ــ بله نو (تغن) ، المبدأ الأساسى للقصيدة العربية فى الشكل الموسيقى لأغنان شبيه سورية ، دمشق ، وزارة الثقافة ، ١٩٧٦ .

ــ حمام (عبد الحميد) ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، الموسيقى الأردنية ، جامعة ويلز (أبر استويث) ، ١٩٨٢ . HAMAM (Abdel — Hamid) Jardanion Music, Univ. Callegeaf Wales, Aberystwyth, 1982.

ــ حمام (عبد الحميد) ، « الموشح من وجهة نظر موسيقية » ، مجلة المهد ، عمان ، دار المهد للنشر والتوزيع ، العدد ٣/٤ ، ١٩٨٤

ــ حمام (عبد الحميد) ، « ويلى علوه » غناء الشيخ الشامى فى العصر الأموى ، أبحاث فى التراث الشعبى ، سلسلة كتاب التراث الشعبى رقم ٢ ، دار الشؤون الثقافية والعامّة ، بغداد ، ١٩٨٦ ..

ــ ضيف (شوقى) ، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ، القاهرة ، دار المعارف ، (الطبعة العاشرة) ، ١٩٦٠ .

ــ عياد (شكرى) ، موسيقى الشعر العربى ، القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٧٨

ــ العياشى (محمد) ، نظرية ايقاع الشعر العربى ، تونس ، المطبعة المصرية ، ١٩٧٦ .

ــ غيارد (ستانيسلاس) ، نظرية وزن الشعر العربى الجديدة ، باريس ، ١٨٧٧ Guyard (Stanlsal, The orie Nouvelle de Metrique Arane, Paris, Imprimerie Natlonale, 1877

ــ الفارابى ، كتاب الموسيقى الكبير ، (تحقيق : غطاس عبد الملك خشبه) ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

ــ فارمر (هنرى جورج) ، تاريخ الموسيقى العربية ، ترجمة : حسين نصار) ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٦ .

ــ فايل (غوّت هولد) ، « عروض » ، الموسوعة الاسلامية ، الطبعة الجديدة . Weil (Gotthold) "Arod" Encyclopedea of Islam .

ــ القادرى الرفاعى (الشيخ أحمد بن عبد الرحمن) ، الدار النقى فى علم الموسيقى ، (تحقيق : الشيخ جلال الحنفى) ، بغداد ، ١٩٦٤ .

ــ القالى (أبى علىّ) ، الأمالى ، دمشق ، دار الحكمة ، بلا تأريخ .

ــ الكاتب (محمد طارق) ، موازين الشعر الغربى باستعمال الأرقام الثنائية : البصرة ، مطبعة مصلحة الموانىء ، ١٩٧١ .

ــ الكندى ، « رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى ، « صورة عنها فى كتاب : تاريخ الموسيقى الشرقية ، لسليم الحلو ، بيروت ، دار مكتبة الحياة ، ١٩٧٥ .

ــ مستجير (أحمد) ، فى بحور الشعر العربى ، القاهرة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ .

ــ المسرى ، رسالة الغفران ، (تحقيق : على شلق) ، بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٥ .

القاهرة

دراسة

الملامح الأسطورية فى رواية السافات

د . شاكر عبد الحميد



يقول كلود ليفى شتراوس « إن كل أسطورة تروى تاريخاً »(١) أما أرنست كاسيرر ، فيشير إلى أن « الاسطورة ليست مجرد قصة خرافية ، إن لها أساساً فى الحقيقة ، فهى تشير إلى حقيقة معينة ، وإن كانت هذه الحقيقة ليست طبيعية ولا تاريخية ، إنها حقيقة طقوسية »(٢) فالأسطورة ليست مرادفة للخيال أو الكذب أو الايهام ، كما أنها ليست مقابلة للواقع ، فهى بالنسبة لمعتنقيها واقع وحقيقة لا يتطرق اليها الشك ، وهى أيضا اعتقاد جماعى تكونه تجربة الانسان مع الطبيعة والكون(٣) والاسطورة عمل رمزى خيالى انسانى ، فهى نتاج المخيلة الانسانية ، تنبثق من موقف محدد لتؤسس شيئا ما ، ولذلك فان السؤال الجدير بالطرح ليس القائل « أهى حقيقية ؟ » بل « ما المقصود منها »(٤) فالأسطورة بالمعنى المقصود هنا هى الشكل الرمزى الذى تعبر به الثقافة عما هو بالنسبة لها حقائق وجوديه كونية ، فجوهرها تلك « اللغة السرية » ، أى ذلك القصور الخاص للوجود(٥) ، ويشير بعض الباحثين الى أن الأسطورة هى التاريخ الذى لا نصدقه وأن التاريخ هو الأسطورة التى نصدقها(٦)

ويختلط التاريخ والذاكرة الجمعية كثيراً فى الفكر الأسطورى حيث يتداخل الزمان فيه ولا تـطرح مشكلة صحة الأحداث وصدقها[٧] ، ويشير كاسيرر الى أن الأسطورة والدين مجرد ظاهرتين قد ترتبتا على الخوف . على أن ما هو أكثر ضرورة فى حياة الانسان الدينية ليس حقيقة الخوف ، ولكنه الصورة التى يتحول اليها الخوف ، فالخوف غريزة بيولوجية ، كلية لا يمكن قهرها أو قمعها كل القمع ، ولكن المستطاع تغيير صورتها ، والأسطورة مشبعة بأعنف الانفعالات والرؤى المزعجة ، ولكن الانسان يستطيع عن طريق الأسطورة أيضا تعلم فن جديد هو فن التعبير . وهذا يعنى اكتسابه القدرة على تنظيم غرائزه البعيدة الغور وآماله ومخاوفه[٨] فالأسطورة تتعلق بنمط المعتقدات الجماعية وطبيعتها وهى حقيقة طقية تعبر عن تصور الانسان للكون ولعلاقته بالطبيعة ، وينبنى فهمنا ، ومن ثم استخدامنا لمعنى الأسطورة على التمييز الذى تأخذ به العلوم الاجتماعية بين الأسطورة والأسطورة الخرافية ، فالأسطورة تصف وقائع تاريخية متفردة أو غير عادية يعتقد بصحتها وجوازها وان لم نتمكن من اثباتها تاريخيا ، كما أنها تتميز بأقل قدر من الخوارق والمستحيلات[٩] وبناء على هذا التمييز فأننا نعرف القصة الأسطورية هنا كما وسبق أن عرفناها فى مقال سابق[١٠] بأنها ذلك النسق الرمزى الفنى الذى يتعامل مع وقائع تبدو غريبة وغير منطقية للوهلة الأولى لكنها غير مستبعدة تاريخيا أو واقعيا ، انها تبدأ بتحليل العالم وتفكيكه لكنها تنتهى بتركيبه وتكثيفه فى مجموعة من التصورات الدالة ، ولابد أن تتضمن هذه القصة على العديد من الرموز والدلالات وتعتمد أحداثها على القيام بالطقوس وممارسة الشعائر ، وترتكز على القيم والاتجاهات والمعتقدات الجماعية ، كما يحتويها الشعور بوحدة الوجود ومن ثم تقوم علاقات حميمة بين كل الكائنات ومفردات الطبيعة التى يضمنها العمل الفنى ، ويتم ذلك من خلال الرؤية الشاملة والخيال الطليق الذى ينفذ إلى أعماق الواقع ويكشف القوانين الآنية (الحالية) والمستقبلية (القادمة) المتحكمة فيه والمحركة له ، فى مثل هذا النسق من الأعمال الفنية يتراجع دور الفكر لدى الشخصيات وتتبوأ الغريزة مكانته ويصير ما هو غريزى وفطرى وبدائى مستحبا ومباحا ومطلوبا ، وتكثر الخرافات والأوهام والمعتقدات الهلامية ، ويخرج المخزون الشعبى الجماعى المتوارث الكامن من بوتقة العمل الجمعى ليلقى بحممه فى أتون حياة الناس وواقعهم .

والآن علينا أن نبدأ فى البحث عن مدى انطباق هذا التصور أو عدم انطباقه على رواية الكاتب « ابراهيم عبد المجيد » الجديدة « المسافات » .

● بعض الملامح الاسطورية فى رواية المسافات ●

١ - الطقسية : من العناصر الهامة فى الأسطورة : الطقوس ، وهى تشتمل على قسمين أساسيين : -

١ - الجزء الذى يؤدى أو يتم القيام به وقد عبر عنه « ابراهيم عبد المجيد » غالباً - من خلال استخدامه لضمير الغائب والوصف الدقيق للحركات والاشارات والافعال التى تتم فى اطار الحدث .

٢ - الجزء الذى يحكى أو يتلى وقد تم توصيله من خلال أسلوب المتكلم فى أحيان كثيرة ومن خلال الحوار والسرد وضمير الغائب فى أحيان أخرى .

إن الطقوس فى الحق - كما يقول أرنست كاسيرر - من المظاهر الحركية للحياة النفسية وما تكشف عنه هو بعض ميول وحاجات ورغبات لا مجرد متمثلات و« أفكار » وتترجم هذه الميول إلى حركات كالحركات الإيقاعية الوقورة ونظم الطقوس أو السورات الشهوانية العنيفة ، وتمثل الأسطورة العنصر الملحمى فى الحياة الدينية البدائية ، كما تمثل الطقوس العنصر الدرامى منها ، وعلينا أن نبدأ بالطقوس اذا أردنا فهم الأساطير[١١] - فالطقسية هى الشكل المتقن للتدريب والأفعال التى تفرضها السلطة والتى تتكرر آلياً دون ذكاء وتجرى مجرى الشعائر الطقسية[١٢] - وفى رواية « نواجه بأشكال عديدة من الطقسية ، سواء كانت طقسية ظاهرة فى شكل حركات وأفعال خارجية يقوم بها الناس أو كانت طقسية مضمرة أو ضمنية فى أشكال أفكار وسواسية مستحوذة ومسيطرة على مشاعر الناس وعقولهم وعلى هيئة دوائر طقسية مغلقة لا يملكون لها حلاً ولا يستطيعون منها فكاكا ، فمن المظاهر الطقسية الحركية الخارجية نجد عمليات الرقص الاحتفالية التى قامت بها « سعاد » فى بداية الرواية ومعها ليلى ومعهما سكان هذه البلدة الصغيرة التى تدور فيها الرواية حينما ظنوا أن القطار الغائب قد يعود غداً ، والكاتب يصف الاحتفال فى شكل تلقائى شامل وكأنه يمتدُّ ليشمل الكون كله بكائناته ومفرداته « زغردت سعاد . اهتزَّ نباتُ الحلفاء . صدح كروان غريب مبكر . طارت أسراب الغر من مكانها . تقافزت الأسماك فوق الماء . حلقت طيور النورس فملأت الفضاء وبدت كما لو كانت تسرع لتحلق بالكروان فى الفضاء السحيق ، تقاطرت النساء . برزت الدفوف . الطبول . الأكف . الأصوات .

الضحكات . تمت الحلقة التى لم تنصب منذ عامٍ - والجملة الأخيرة تشير إلى أن هذا الاحتفال كان « عادة » تتم ربما بشكل يومى فى البلدة كلما جاء القطار ، فالطقسية دائما -

احتفالية ومرتبطة بالايقاع وحركات الرقص وأصوات الغناء والموسيقى ، لكننا نلاحظ فى هذه الرواية أن غياب هذا الطقس يصحبه أو يعقبه طقس مضاد ، فاختفاء الطقوس الايقاعية العنيفة التى كانت تصاحب مجىء القطار أعقبته طقوس أخرى هى طقوس الكآبة والصمت والانتظار التى بدت فى كل حركة وكل كلمة وكل خلجة وكل خاطرة مرت فى ذهن أى انسان من سكان البلدة أو بدرت منه ، ونحن نعتقد أن مفهوم الطقس والطقس المضاد يمكن أن يكون أحد المفاتيح المهمة لفهم رواية متميزة « كالمسافات » ، فبعد المواظبة على الصلاة لدى أعداد كبيرة من سكان البلدة يجىء الطقس المضاد وهو الامتناع عن الصلاة بل والامتناع عن الأذان لدى الشيخ مسعود ، وبعد الرقص يجىء الصمت ، وبعد الاهتمام بعمليات « الخبيز » أو اعداد الخبز وما يصاحبها من طقوس ممتعة يجىء الجوع كاسراً قاتلاً مميتاً ونجد سعاد وليلى فى نهاية الرواية تبحثان عن قطعة خبز عفنة تسدان بها رمقهما .

إن الطقسية والطقسية المضادة واضحة فى هذه الرواية فى أغلب سلوكيات الشخصيات إن لم يكن كلها ، انها واضحة فى السلوك الدينى ، والسلوك الجنسى ، والسلوك الاجتماعى والسلوك اليومى الحياتى المتعلق بالسعى وراء الرزق وكسب القليل الذى يسد الرمق فعبد الله مثلا عندما يسير فوق القضبان يوميا منذ مشرق الشمس حتى مغيبها شاعراً باضطهادها وتعقبها لخطواته وملاحقتها له بالأذى فانه يكون أسير الطقس اليومى والحركات الروتينية التى يقوم بها كل يوم ، لذلك فهو يحاول بعد ذلك أن يكسر هذا الطقس من خلال هروبه الغريب حينما قرر أن يذهب إلى الشمس ويسألها عن سر اضطهادها له ، اننا نلاحظ فى أحيان كثيرة أن شخصيات الرواية تحاول كسر الطقس بطقس مضاد أشد وطأة وايلاماً وربما كان هذا أمراً عاماً لدى شخصيات الرواية كلها فيما عدا شخصية « على » التى تمثل الحلم والتى سنقف عندها وقفة مستقلة فيما بعد ، فحامد وجابر مثلا يحاولان كسر الفقر والعوز والحرمان والامتهان المتمثل فى كل لحظة من لحظات حياتها وخاصة فى عملية دفعها اليومى للعربة التى تحمل المفتش فوق القضبان ، انهما يحاولان الهروب من ذلك سعياً وراء أحلام الثروة والامتلاك فيقعان فى يد مهرب مغامر ودليل شاذ وأمرأة عجوز متهتكة يسومونهما سوء العذاب ثم يُقتلان فى النهاية بعد رحلة مريرة مؤلمة أكلا فيها لحم الدليل أو المرشد الذى كان يخدعهما فى الصحراء . ونفس النمط الخاص بالانتقال من الطقس والسقوط فى طقس آخر أشد وطأة نجده مع « زينب » و« سميرة » عندما تملان من الانتظار فتقعان فى وهدة الانحراف والرذيلة فى المدينة .

إن الطقوس عند البدائيين تطهيرية وخلاقة ـ كما يقول « ستانلى رايموند » ، تطهيرية لأنها تخدم كمناسبات للتعبير الصريح ولو ضمن القوالب الثقافية القائمة ، عن المشاعر المبهمة تجاه التراث الدينى والسلطة القائمة ، والطبيعة الحيوانية والانسانية وتجاه الطبيعة ككل ، وهذه الطقوس خلاقة أيضا يكشفها المؤثر عن الرموز ويخلقها للأدوار الجديدة للأفراد ، وبابانتها عن المعانى وتجديدها لحيوية الجماعة ، والطقوس البدائية خلاقة لأنها تقلل من القلق الناشىء من العديد من المواقف الوجودية وتستخدمها ثقافياً فالميلاد والموت والبلوغ والزواج والطلاق والمرض أو بشكل عام اتخاذ أدوار جديدة أو تحمل مسئوليات جديدة أو الدخول فى حالات سيكولوجية جديدة تستدعيها الحياة ويحددها المجتمع ، كل هذه الأمور تكون مناسبات للدراما الشعائرية ومن الطبيعى أن تتباين البنية الشعائرية الشكلية من ثقافة إلى ثقافة لكن الوظائف تتشابه وأنا أرى ـ الكلام على لسان ستانلى رايموند ـ مثل هذه الطقوس « تعبيرية » بالدرجة الأولى على عكس السلوك « القسى » الملازم الاجبارى الذى تصادفه على شكل ظواهر عصابية بين الافراد المتمدنين[١٣] ـ هل كانت الطقوس لدى شخصيات المسافات خلاقة تطهيرية تعبيرية أم عصابية مرضية ؟ ، قد تكون الاجابة السهلة هى أن هذه الطقوس كانت قبل مغيب القطار خلاقة تطهيرية تعبيرية ثم أصبحت بعد مغيبة عصابية مرضية ، لكننى أعتقد أن مثل هذه الاجابة قد لا يكون كافية ، فهل مجرد مجىء قطار يحمل نفايات المعادن يجعل طقوس الناس تطهيرية خلاقة ثم مغيب هذا القطار الرمز يجعل طقوسهم عصابية مرضية ؟ ان الانتقال من التعبيرية الخلاقة إلى العصابية الهدامة غالبا ما يكون صدمياً هائلاً[١٢] وأعتقد أن الأكثر أهمية من نمط الطقس وطبيعته هى الطريقة التى يتم بها كسر الطقس والخروج منه ، هل يتم كسر الطقس وتجاوزه ثم الانطلاق بحرية ومرونة وارادة فى العالم أم أن كسر الطقس يتم من أجل الوقوع فى براثن طقس أشد قسوة ؟ وهذا ما حدث فى الرواية ، وقد كان ابراهيم عبد المجيد من الذكاء ومن الوعى بحيث لم يسقط فى التفاؤ ل الدعائى والأمل الطوباوى وقدم لنا رؤ يته للطقس والطقس المضاد بطريقة موضوعية رمزية فى نفس الوقت ، رؤ ية تمزج بين الخيال والواقع ، لكنها على وعى شديد بكل المتغيرات والقوى المهيمنة والمسيطرة والمتحكمة والممثلة للسلطة فيه ومن خلال منظور تاريخى اجتماعى نفس فنى شامل ويتضح الزمان الطقس كذلك فى الرواية حين يشير الكاتب إلى أن معظم الأحداث السيئة والكوارث قد حدثت فى يوم الجمعة وهو اليوم الذى يعتقد معظم الناس أن به « ساعة نحس » يتوقعون فيها كل الشرور .

٢ ـ النزعة الاحيائية

يقول مالينوفسكى « اننى أعتقد أن كل الظواهر التى توصف بوجه عام بكلمات مثل (الاحيائية) ، (عبادة الاسلاف) و(الاعتقاد فى الأرواح والاشباح) قد نبعث من نظرة الانسان إلى الموت ، فالموت حقيقة ستحير فهم الانسان إلى الأبد ، وتقلق مضجعه . وهنا يتقدم الدين ويؤ كد الحياة بعد الموت وخلود الروح وامكان الاتصال بين الحى والميت . هذا الكشف يضفى معنى للحياة ويحل النقائص والصراعات المتصلة ببناء الانسان عابراً على الأرض[١٤] .

والرواية « المسافات » من الروايات المتميزة التى تعاملت مع فكرة « القرين » التى تعاملت معها رواية أخرى لسليمان فياض ولكن بشكل مختلف ، فالشيخ مسعود فى « المسافات » يتحدث عن الجن وامكانية تحكمه فيهم بل وتزويجهم بارادته للبشر أو لأمثالهم من الجن ، وحادثة قتله المفاجئة ترتبط فى أذهان الناس باتصاله بالجن ، واقامة علاقة معهم فكرة سائدة لدى العديد من شخصيات الرواية مثل سعاد ، زيدان وناظر المحطة وغيرهم ، وحينما يموت الشيخ مسعود مقتولاً ، ذلك الذى « كاد يحدثهم عن السمكة الذهبية . كيف رقصت وهى تتحدث اليه . كيف أسرت اليه بأن الأيام تدور دورة عنيفة . ان الطير سيتوحش . الوحوش ستتعفن . القضبان سوف تلتوى صارخة فى الفضاء . سيرون قطارات جديدة لا تسير على

الأرض ، يركبها بشر حمر الوجوه . عسكر يطير الشرر من عيونهم كبيرهم سيطغى . وأن الله سينصرف عنهم إلى حين . رقصت السمكة الذهبية وهى تقول ذلك ثم قالت إن النجاة ضيقة ثقبها ودمعت دمعة كبيرة بلورية كأنها الزئبق طفت على وجه البحيرة » .

حينها يموت الشيخ مسعود بعد أن حكى لزيدان عن سره فان زيدان ـ هذا الذى كان منكسراً منخدعاً محطماً بعد معرفته لخيانة زوجته له ثم رحيلها يتبنى قصة السمكة الذهبية التى تخرج من البحيرة وتتكلم وتصبح سلوكياته وتصرفاته مرتبطة فى أذهان وتصورات سكان البلدة الصغيرة بعلاقته بالجن ، والشىء اللافت للنظر هنا والذى يدل على معرفة الكاتب بالنزعة الاحيائية وعلاقتها بفكرة الموت رغم ارتباطها الظاهرى بفكرة الحياة إن هذه الأحداث الغريبة عن علاقات البشر بالجان فى الرواية مرتبطة إلى حد كبير بالموت الكبير الذى يحدث للناس والأشياء والرموز ، إن الموت المادى والمعنوى جاثم على جو الرواية ، فالأطفال فى بداية الرواية ينسحبون ، يكفون عن ألعابهم « لم يتعودوا أن يروا شيئا بالليل غير مقرون بضوء القمر . لكن الصيف المنصرم لم يلعب فيه الأطفال ألعابهم لم يصطادوا القنافذ بالقضبان ، ولا سمك البحيرة الجميل ، لم يبلغ فيه صبى ، لم يعض على وسادة أو يرتج سريره ، لم ترقص جنيات البحر لأحد ، ولم يأت عصافير الغرب أو تنصب فخاخ » .

ويتمثل الموت أيضا فى مقتل الشيخ مسعود ومقتل فريد واختفاء مرسى ثم اختفاء سميرة وزينب ورحيل جابر وحامد ثم قتلهما ورحيل مفتش المحطة وأسرته ، ورحيل نعمة زوجة زيدان وأولادهما وغير ذلك من مظاهر الرحيل الذى هو فى حد ذاته دلالة للغياب ثم الموت ، ماديا كان أم معنويا ، فجدلية الغياب والحضور هامة مثل جدلية الموت والحياة فى رواية « المسافات » وغالبا ما يعقب الغياب حضور أسوأ منه كما فى حالة رحيل أهل البلدة ومجىء الغرباء حمر الوجوه لكى يقيموا مشروعاتهم الاستغلالية فيها ، وكذلك غالباً ما يعقب الموت حياة أسوأ من الحياة السابقة عليه الا فى حالة واحدة وهى حالة « على » وقد تم ذلك بطريقة رمزية سنوضحها فيما بعد ـ أن الموت كامن ظاهر جاثم مهيمن فى الرواية ، بدءً من الماضى القديم أو القريب وخلال مراحل تاريخية حاسمة فى تاريخ الوطن والعالم ، خلال مد خطوط السكك الحديدية وخلال الحربين (العالمية الأولى والثانية) ثم ما أعقب ذلك من حروب وقد كانت جثث الموتى من الرجال الذين يموتون خلال العمل فى مد خطوط السكك الحديدية تلقى فى البحيرة وقد لاحظ ناظر المحطة الأول « أن بعض من كان يدفع العربة يعود محمولا عليها بعد أيام جثة هامدة ، يلقى به رجلان آخران إلى البحيرة » وقد كان يدرك أن « من لم يفز بالالقاء فى البحيرة ، طوته رمال الصحراء التى تطوى كل شىء . وذلك كان السبب فى أن ناظر المحطة الأول قال لأبنه ـ والد ناظر المحطة الحالى ـ أنه لا يجب أن يعيش حتى يرى اليوم الذى تضج فيه البحيرة بأرواح القتلى . لأنه فى هذا اليوم لن ترحم الدنيا أحدا » .

وهكذا فقد كانت التصورات عن البشر الذين يموتون ويلقون فى البحيرة تقوم وراءها فكرة أحيائية عارمة شاعت فى البلدة بامكانية عودة هؤلاء الموتى فى شكل جنيات ذهبية تكلم البشر وتقيم علاقات معهم ، وقد كانت سعاد تعتقد خلال حياة زوجها وبعد موته أنها تقيم طقوس العشق مع كائنات غريبة غير منظورة لغيرها لكنها محسوسة فعالة بالنسبة لها وتراكمت الحكايات التى نسجها خيال الخوف حول « زيدان » الذى صار كائناً غريباً فى تكوينه الجسدى وسلوكه اليومى فى تصوراتهم ، صار مخيفاً ومثيراً للفزع يتوجس منه الناس خيفة ويتحاشونه اعتقاداً منهم باتصاله بالعالم الآخر ، عالم الارواح والأشباح والجنيات .

قلنا أن جدلية الموت/الحياة هامة لفهم هذا العمل ، ولفهم تصورات الشخصيات وسلوكياتها فيه ، فالموت تعقبه الحياة ، والحياة يعقبها الموت ، وهناك تفاعل واضح بين العالمين من خلال نمط التصورات والمعتقدات الجماعية التى يعتنقها الناس عن علاقة هذين العالمين .

وقد تحدثنا فيما مضى عن الموت أما فيما يتعلق بالجانب الأخر من النزعة الاحيائية والسائدة فى العمل والخاصة بالحياة فنحن نجد مظاهرها سائدة فى اعتناق الشخصيات لفكرة الحلول والتناسخ وامكانية الاستمرار بعد الموت كما تمثلها فكرة الطيف أو القرين والذى كان هربرت سبنسر يقول بشأنه :

إن الاعتقاد فيما يسمى بالطيف أو القرين أو الظل أو الذات الثانية حينما يعتقد المرء من نفسه شقيقاً أو قريناً كالطيف بداخله هو ما نتج عنه الاعتقاد فى الأطياف والأشباح وحياة الجماد والمخلوقات الخرافية بعد ذلك[١٥] ، وهذا يوضح لنا أن الداخل (الأفكار والتصورات) يتخارج ويتموضع فى الخارج ليصبح حقيقة مستقلة مؤثرة خاصة فى فترات الأزمات والاحباطات والقلق الشديد المدمر وربما كان هذا بعض ما تقصده الرواية فنحن نخرج ما فى داخلنا ونفقه سيطرتنا عليه فيصبح هو مسيطرا علينا متحكما فينا مما يجعل عملية الغزو والاجتياح لنا سهلة بعد ذلك ، فنحن نتحمل مسئولية كبيرة فيما يحدث وما قد يحدث لنا لأننا فقدنا فى البداية السيطرة على ذواتنا وألقينا بها فى غياهب المجهول الغائب . من العناصر الأخرى التى يستخدمها « ابراهيم عبد المجيد » للتعبير عن جانب الحياة من الاحيائية فكرة التناسخ أو الحلول فالأشخاص الذين يرحلون يجىء من يشبهم تماماً حتى فى التفاصيل الصغيرة ، فبعد موت الشيخ مسعود يجىء من يشبهه تماما فى المظهر وفى الحياة ، كبير السن متزوج من فتاة صغيرة بسنوات كثيرة ، ويجىء مفتش يشبه المفتش السابق وله ابن فى الجامعة يشبه فريد الذى قتل وبعد رحيل زينب وأم جابر ومعهما الأطفال يجىء من يشبههم أيضا وكذلك حامد وجابر وكأن الكاتب يقول لنا أن الدورة مستمرة والغياب ليس معناه انتهاء الشىء بل اتصاله وحضوره مرة أخرى ولو اختلفت تفاصيل صغيرة وأن هذا الذى يحدث يحتاج معالجة أخرى غير أن ندع الأمور تجرى من سىء إلى أسوأ ، ولعلنا نتذكر ونحن فى هذا السياق اعتراض أرنست فيشر فى كتابة ضرورة الفن على الأسطورة باعتبارها تثبت الأوضاع القائمة وتؤكد الدورة الأبدية الخالدة للأمور دون جديد[١٦] ونحن نعتقد أن دور الفن يختلف عن ذلك وأن عملية التنبيه المستمرة وايقاظ الوعى من خلال أعمال فنية جيدة « كالمسافات » يمكن أن يكسر هذه الدورة ويجعلنا نتحرك بحرية بعيداً عنها .

من المظاهر الأخرى على النزعة الاحيائية السائدة فى العمل هذا الحشد الهائل فى الرواية لكائنات الكون الأخرى التى تتفاعل مع الانسان وتمتزج معه ، فهناك البشر وعلاقتهم بالكائنات الغريبة كالجنيات والشياطين وغيرها ، ثم هناك العلاقة الحميمة بين البشر والطيور والحيوانات الأخرى ، وفى الرواية تلعب القنافذ والخفافيش والقطط والكلاب والثعابين

والضباع والعصافير والاسماك والنوارس والكروان والهدهد والنمس وطيور الغربنات والحلفاء وغيرذلك من المفردات الطبيعية الحيوانية والنباتية أدوارا متميزة . كذلك تلعب العناصر الأربعة الخالدة فى الأساطير القديمة وفى الميثولوجيا الأغريقية والفلسفة اليونانية دورها الكبير فى الرواية فالنار موجودة ممثلة فى الشمس التى تطارد عبد الله وتضطهده وممثلة أيضا فى « الفواريكه » أو تلك المدفأة البدائية القادرة على ابتعاث الحياة وعلى أحداث الموت أيضا ، وممثلة كذلك فى كرات اللهب التى تقذف على الناس من الخارج ومن خلال نوافذهم ومن حيث لا يدرون ، والماء تمثله البحيرة التى يلقى فيها بجثث الموتى والتى تخرج منها الأشباح ، والتراب تمثله الصحراء الفسيحة الشاسعة التى اليها يذهب الناس وفيها يموتون وتمثله أيضا الأرض التى يحيا عليها الناس ثم يرحلون ويموتون ، أما الهواء فموجود أيضا ولكن بصورة خفية ضمنية فهو هواء كثيف ثقيل مخدر قاتل يخلق جواً كابوسياً ـ ويظل للنار والماء دورهما المتميز الكبير ، النار قادرة على الاحراق واحداث الموت وقادرة على الانماء واحداث الحياة والماء قادر على احداث الحياة لكنه فى الرواية راكد تموت فيه الاسماك . فى الرواية تقوم الشمس بالهجوم الحاد الشرس المتواصل على عبد الله لكنها تغيب . وتختفى لفترات بعد ذلك ، ولعلنا نتذكر هنا تلك المدرسة المسماة بالمدرسة الشمسية الطبيعية فى تفسير الأساطير وقد كانت (عند بلفنش مثلا) تؤمن بأن جميع الأساطير قد انبعثت من الصراع المثالى الذى قام بين النور والظلام ، بين الشمس وأعدائها الطبيعين[17] .

هل يمكن أن نعدَّ هذا الخضوع وهذا الانصياع وهذه المسايرة وهذا الاستسلام الذى كان « عبد الله » يسير من خلاله ويقوم بعمله متلفعاً به فى طقس خضوع تام وأعتبرته الشمس أمرا غير مقبول وغير معقول ومن ثم واصلت اضطهادها له حتى يفيق ويذهب اليها ، حيث النور والاشعاع والمعرفة وحيث حاول « بروميثيوس » قديما أن يسرق القبس ويعطى شعلة المعرفة للبشر ؟ ربما كان هذا أحد التفسيرات التى نقلبها فى اطار العمل وربما كانت هناك تفسيرات أخرى تحتاج لمن يطرحها .

إن الاتصال المباشر بالطبيعة وبالوظائف الفسيولوجية يؤدى إلى تعميق الحس بالواقع حتى قد يبدو « متوهجاً » وتلتقى عند هذه النقطة تجربة البدائى بتجربة المتصوف ، لأن التصوف ليس أكثر من الواقع وقد أدرك فى عنفوان ذاتيته[18] لقد حاول عبد الله أن يذهب إلى الشمس ويسألها ، يصل اليها ويتصل بها ويتوحد معها ، قد يموت ويحترق ويفنى ، وقد يعود مرة أخرى مسلحاً بالوعى ونور المعرفة وشعلة بروميثيوس التى لا تنطفى .

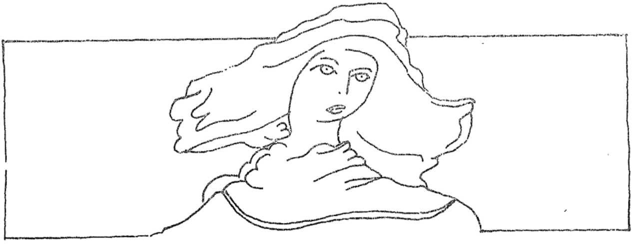
إن الطقسية والنزعة الاحيائية والشعور بوحدة الوجود وسيادة المعتقدات الجماعية الغيبية والعقل الجمعى الغريزى الذى تخرج مكنوناته كالحمم لتغرق حياة الناس فى أتون الغيبوبة والانفصال والرحيل والموت والشعور باللاجدوى ، كلها خصائص متوفرة بطريقة أو بأخرى فى رواية « المسافات » ـ وهذا ما يجعلنا نصفها بأنها رواية أسطورة متميزة دون تردد أو مبالغة خاصة أن ذلك كله يتم فى اطار أقرب إلى الحلم وأوثق علاقة بالخيال .

● الرموز والأحلام ●

رواية « المسافات » عمل فنى رمزى وأهم الرموز الموجودة فى الرواية هو رمز القطار فعبر هذه البلدة القابعة على هامش الحضارة تجىء قطارات وتمضى قطارات ، والقطارات انتظار ووصول ، القطارات ظهور واختفاء ، حركة وسكون ، موت وميلاد . وعبر المسافات يتغير الزمان ويتبدل المكان وتتحول طبائع البشر وصفات الأشياء ، نحن نواجه فى الرواية بقطار ينتظره الناس ، هذا القطار الذى يخافون منه ويخشونه فقد جاء ، وبين القطارين مسافات من الوهم والهوس والهذيان والجنون والأحلام ، اننا نواجه فى هذه الرواية بالقطار/ الحلم ، والقطار/ الكابوس/ القطار/ الأمل/ والقطار/ الكآبة القطار الغريب يجىء دائما والقطار الحميم الذى ينتظره الناس غاب ولم يعد يجىء . . . لكن هل كان هذا القطار الذى ينتظرونه ويحلمون به ويرقصون لمجيئه قطاراً عظيماً خالداً يجىء بالخير العميم والنماء الوفير ؟ لا أعتقد . . . لقد كان كما سماه ابراهيم عبد المجيد « قطار الكنسة » أو قطار يأتى بنفايات المعادن لكى يحصل عليها السكان ويبيعونها لتاجر العاديات « الروبابيكيا » ، أى قطار هذا ؟ وأى أحلام تتعلق به ؟ إن تحديد الكاتب لهذا القطار الغائب بأنه « قطار كنسة » أو بقايا هو دليل واضح على تواضع مستوى الحلم الذى غرق فيه معظم سكان البلدة ولو لم يتم وصف هذا القطار وتحديده بتلك الصفة لترك هذا لنا مجالاً للتفكير والتجريد والانطلاق فى عوالم الرموز الجامحة ، لكن هذا التحديد جعلنا نحدد بعض ملامح الأحلام التى تجولت فى تلك البلدة ، ان هذه الأحلام إما أن تكون متطرفة ومتضخمة كما فى حالة هؤلاء الذين يعتقدون فى امكانية الاتصال بالجان وتحقيق بعض مآربهم من خلالها كما فى حالة الشيخ مسعود وسعاد وزيدان وغيرهم ، أو أن تكون من قبيل الاحلام البسيطة المتواضعة كحلم أغلب سكان البلدة إن لم يكن كلهم برجوع القطار وبين هذه النوعية من الأحلام المبالغ فيها والمتواضعة يبرز نوع آخر من الحلم الشامخ الايجابى البناء ويتمثل فى شخصية « على » وسلوكياته وأفكاره .

ونحن نلاحظ أن النمط سواء كان متطرفاً أو متواضعاً غالباً ما يجىء بعد حدوث حالة من الانكسار والانهيار فى الواقع الخارجى أو الداخلى ، فزيدان يحاول إقامة علاقة مع السمكة الذهبية ومع عالم الجان بعد موت الشيخ مسعود وبعد خيانة زوجته الفادحة له ، والشيخ مسعود كهل طاعن فى السن يستعين بالجان على ممارسة الفعل الجنسى مع زوجته الصغيرة سعاد ، إنها محاولة لاكتساب قوة خفية ، قوة على مستوى التصور فقدوها على مستوى الواقع والإحساس ، انها محاولة للحلم بالقوة من خلال الغيب الغائب لأن الواقع بالفعل يبعث على الضعف والانهيار ، ومن ثم قد يسلم المرء نفسه للغيبيات أو للأعداء ، اننا نواجه فى الرواية بواقع شرس حاد ثم مستويات من الحلم المتواضع تشترك فيها أغلب شخصيات الرواية ثم مستويات من الحلم المتطرف المبالغ فيه تشترك فيه شخصيات كثيرة فى الرواية ، ثم أخيراً مستويات من الحلم الشامخ تشترك فيه شخصيات قليلة فى الرواية خاصة « على » وإلى حد ما ، سعاد وليلى . ان سعاد هى فى رأيى رمز الوطن ، جذوة العشق التى لا تخمد كما يصفها المؤلف وهى بعيدة المنال وتمثل حلماً لكل شبان البلدة لكنها لا تحلم الا أحلاماً متطرفة فهى تحلم بالجان وتحلم بعلى الصبى الصغير الذى يصغرها كثيراً فى السن ، تحلم بأنه القادر على تحقيق ما لم يحققه أحد قبله ، إن سعاد هى رمز الوطن « وعلى » حلم الوطن وليلى استمرار لرمز الوطن وناظر المحطة ذاكرة الوطن والقطار

رمز لحركة الوطن التى ربما كانت متواضعة وربما كانت عشوائية ، لكنها حركة على أية حال ، وحتى هذه الحركة صمتت ليحل محلها الموت والسكون والغرباء الغزاة « حمر الوجوه » ، إن انكسار سعاد يظهر بعد موت الزوج بل وقبل موته أيضا وانكسار زيدان يظهر بعد خيانة زوجته وانكسار زينب بعد غياب زوجها وانكسار سميرة بعد غياب حبيبها ، وليلى بعد مقتل حبيبها لكنه يكون انكسارا مؤقتا فيما نظن ، وعبد الله يشعر بالانكسار والاغتراب الكامل نتيجة شعوره باضطهاد الشمس وقسوة الحياة عليه وعدم تمكنه وزوجته من انجاب ذكر وأم جابر بعد غياب ابنها وهكذا ، ويحلم عبد الله بابنته سميرة التى هربت ويتخيلها فى شكل جنيه رائعة الجمال تتراءى له فى غدواته وروحاته ، وتستسلم أم جابر للحزن وحلم الانتظار ولكن غياب البصر الذى يصيبها يصاحبه حضور البصيرة والقدرة على الكشف ورؤية البعيد ومعرفته مما يذكرنا بشخصية العراف « تريزياس » فى الميثولوجيا الاغريقية الذى كان أعمى ويبصر المجهول أيضا « وعندما شعرت بتحفز أذنيها الدائم ، وبأنها تمد يديها إلى الامام حين تسمع صوتاً ، عرفت أنها مقبلة على العمى ، قالت ومتى كانت رؤيتها لابنها تحتاج إلى عينين مبصرتين » و« صارت بالفعل تعرف الشىء قبل حدوثه » . وفى حالات كثيرة فى الرواية يكون الغياب المادى لاحدى الشخصيات الوثيقة الصلة بالشخصية التى تحلم : الأب والابنة مثلاً كما فى حالة عبد الله ، الزوج والزوجة مثلا كما فى حالة زينب ، وسعاد ، الأم وابنها كما فى حالة أم جابر مثلا ، الحبيب والحبيبة كما فى حاله ليلى وفريد أو سميرة وعرفة مثلا ، لا يكون غياباً مطلقاً بل يصاحبه وجود متعين ليس فقط على مستوى الخيال والتصور بل على مستوى الحس والادراك البصرى والسمعى أيضا ، فالأب يرى ابنته التى غابت والزوجة ترى زوجها والأم ترى ابنها وهكذا . ومن كل ما سبق نستطيع أن نكرر مرة أخرى أن الحلم فى الرواية غالبا ما يبدأ بعد حدوث الانكسار ، انه غالبا ما يكون حلم يقظه يحاول تحقيق رغبة فشل الكائن فى الواقع فى تحقيقها وقد يكون هذا الحلم متواضعا أو متطرفا ، الحلم الشامخ كما قلنا هو الحلم لدى على ، على ذاته حلم ، حلم مستقبلى ، انه يمثل الأمل الذى حلمت به سعاد التى اسعصت على الجميع ، انه هو ذاته يحلم بأن يحقق ما لم يحققه أحد غيره من أقرانه أو حتى ممن هم أكبر منه ، ففى حين يحلم جابر وحامد بالثروة ثم عندما يفشلان فى ذلك يحلمان بالعودة لكنهما يموتان فى الغربة ، ميتة باردة شرسة ، نجد أن « علياً » « يعرف أنه مميز عن أقرانه ، انه بالكاد فى الثانية عشرة ، لكنه طويل ، أطول منهم جميعا وقوى ، أقوى منهم جميعا ، وذكى رغم أن أباه منعه عن التعليم » وهو يرد الصاع صاعين لمن يضربه حتى ولو كان اكبر منه سناً وأقوى منه كما فعل فى المدينة حينما ذهب للاستفسار عن سر غياب القطار وهو ما لم يجرؤ أحد على القيام به قبله ، وهو يصطاد القنافذ وهو يضحك غير خائف أو وجل من أذاها وشوكها ، يحاول اصطياد الهدهد وغيره من الطيور النادرة ، والهدهد رمز للحكمة فى العهد القديم ، وهو يحاول كثيرا جذب ذراع « التحويلة » القوى وهى آلة صعبة الحركة ثقيلة تستخدم فى تحويل مسارات القطارات والسماح لها بالمرور وهى عملية لا يقوى عليها الا الرجال الأشداء ثم هو الوحيد الذى جرؤ كما قلنا على الذهاب إلى المدينة لكى يعرف السر ثم يعود لكى يزداد معرفة ، وهو الذى سأل أمه عن « الذى لا يكون له ظل أو خيال فقالت على الفور « النور » فقرر وهو يشعر بالزهو أن يلقن أبناءه حين يكبر أن يكونوا بلا ظل أو خيال ! أن يكونوا نورا « ان ابراهيم عبد المجيد يقدم لنا نصا يتعلق بحالة الحلم والأمل المشرق لدى « على » أعتقد أنها من النصوص القليلة النادرة المعبرة عن التفاؤل والشموخ فى أدبنا العربى المعاصر ، ذلك الأدب الذى غرق فى اليأس والتشاؤم والكآبة والأحزان ، يقول الكاتب فى صفحة ٥٦ - ٥٧ من الرواية عن « على » سار وسط القضبان . أحس بنفسه خفيفاً ، يكاد يطير فى الفضاء الواسع . جعل يتناول أحجاراً يقذفها لمسافات بعيدة . فى كل مرة يرى المدى الذى يصل إليه الحجر ، فيجده أبعد من المرة السابقة . ظل أبطه يحرقه ، لكنه ظل يقذف الأحجار . ماذا يحدث لو قذف حجراً ولم يسقط فوق الأرض ؟ ماذا يحدث لو ظل الحجر سابحاً فى الفضاء ؟ إلى أين سيصل ، ومن سيصيب فى النهاية ، تمنى لو استطاع أن يفعل ذلك . لو ظل الحجر يطير من مكا إلى مكان . من محطة إلى محطة ، وفى كل مكان يمر به ، يشير إليه الناس ويقولون ، انه حجر على ما يزال سابحاً فى الفضاء ، وتمضى الأعوام ، ويظل الحجر سابحاً فى الفضاء ، ويقول الأطفال لابائهم مر علينا حجر سريع ، من أين جاء ومَنْ صاحبه ؟ ويقول الآباء انه حجر على الذى قذفه منذ عشر سنوات ويكون هو قد كبر عشر سنوات ، وتمر السنون ويسأل الأطفال آباءهم ، لقد مر علينا اليوم حجر سريع ، من أين جاء ، ومَنْ صاحبه ؟ فيقول الآباء ، انه حجر على الذى قذفه منذ عشرين سنة من بلاد بعيدة ، ويكون قد كبر عشرين سنة ، وتمر السنون ويسأل الأطفال أباءهم ، لقد مر علينا اليوم حجر سريع ، من أين جاء . ومَنْ صاحبه ؟ فيقول الآباء



أنه حجر على الذى قذفه منذ خمسين سنة . . . ! ويعود الحجر بعدها أولا يعود بعد أن يستكمل دورته » وهكذا تمر السنون ويكبر الآباء ويكبر الأطفال ويكبر على لكن الحجر يظل سابحاً فى الفضاء رمزاً للخلود .

حين يكبر « على » قليلا وفى الرابعة عشرة يذهب إلى المدينة وكان « أول ما رآه البحر الذى هو أكبر من البحيرة » ، لكنه فى المدينة يبدأ فى الهبوط التدريجى من عالم الحلم إلى عالم الواقع ، انه يواجه التفكك والتحلل والانفصال فى أبشع صوره لكنه يواجه أيضا بعض حالات الصمود والمقاومة (شخصية صفاء مثلا) ، وبعد انتهاء فترة المدينة عاد إلى البلدة مرة أخرى ، لقد كانت حدود الخيال تضيق قليلاً كى تقترب تصوراته من الواقع و« بات يعرف أن الماضى الذى كان ينسحب من رأسه كان ينسحب أيضا من الوجود . صار الصبى يعرف ما يعرفه الكبار ، لكنه يحن إلى هذه الأرض رغم كل شىء » .

إن فترة ما بين الثانية عشرة والرابعة عشرة هى فترة غياب وحضور أيضا ، غياب للطفولة بأفكارها وأحلامها ومشاعرها وحضور للمراهقة ثم للرشد بأفكارهما وتصوراتها الاكثر تبلوراً ، ان هذه الفترة ، فترة البلوغ اهتم بها علماء الأساطير وسموا الأساطير المتعلقة بها بأساطير العبور ، أى عبور الطفل من الطفولة إلى المراهقة ثم الرشد يقول كاسيرر « فلا مندوحة من أن يتحول الطفل إلى بالغ وأن يشارك بدور فى المجتمع وهذه نقطة حاسمة فى حياة الانسان وتصحبه حفلات طقوسية ودينية بالغة الأهمية والأثر ، فمن شروط « ميلاد » الكائن من الناحية الاجتماعية وجوب « موته » بمعنى ما من الناحية الفيزيائية ولذا يتحتم تدريب الشبان المراد لحداث هذا التحول لهم ، على تجارب مريرة ، فعلى المرشح أن يهجر عائلته ، وعليه أن يحيا فى عزلة تامة ، وأن يتحمل أقصى الآلام والأوجاع المبرحة[١٩] » .

لقد كانت فترة المدينة بالنسبة لعلى هى فترة تفتح الوعى والفهم والمعرفة لقد كانت هى الفترة التى انسحب فيها من عالم « الهو » وولج فيها إلى عالم « الانا » وفقا لمصطلحات فرويد ، وفى النهاية كان على « يفكر فى ليلى والمدينة المباعة ، فى أهله الذين تاهوا فى الظلام . وفى كابوس انتهى وحلم يبدأ أو حلم انتهى وكابوس يبدأ . أحس أن فى أحشائه ناراً . فالحنين الطاغى لمعرفة الصدق من الكذب قد يقتل بعض الناس » . فى النهاية يشعر على بعد أن » ودع إلى الأبد زمن الحلم والخيال » بالغربة والحيرة ، لكننا نعتقد أنه كان قد وضع قدمه على أولى خطوات الطريق الصحيح .

إن الشخصيات فى « المسافات » كلها شخصيات حالمة ، وتختلف المسافة بين عالم الواقع من شخصية لأخرى ، لكن أغلب هذه « المسافات » مسافات متسعة اذا نظرنا اليها من الخارج رغم اعتقاد أغلب الشخصيات إن لم يكن كلها فى أنه لا توجد مسافة أو فواصل بين العالمين ، فعالم الخيال هو عالم الواقع ، وعالم الواقع هو عالم الحلم وبلا أى انفصال ومما يذكرنا بمقولة شهيرة للعالم الأنثروبولوجى رادن حين قال « أعتقد أن الدراسات القادمة ستثبت أن الهندى لا يقول على الاطلاق بالانفصال بين ما هو شخصى وما هو غير شخصى ، أو بين الجسمى واللاجسمى ، بالمعنى المألوف لدينا . فما يهمه هو الوجود والواقع . وكل ما يدرك بالحس وما يخطر على البال . وما يلمس ، وما يظهر فى الحلم ، موجود[٢٠] إن نمط الحلم فى « المسافات » الذى هو فى الغالب نمط الواقع ونمط حياة الشخصيات يعطى لنا ملمحاً آخر لتلك الأبعاد الأسطورية التى تتميز بها الرواية كما أنه يحيلنا إلى خصائص أخرى ذات أهمية فى عالم الأسطورة كالاحيائية ووحدة الوجود .

● خصوصية المكان ●

ان المجتمع الذى يواجهنا فى رواية « المسافات » مجتمع يقع فى المسافة الفاصلة بين المدينة والبدائية لكن صلته ؛ بالخرافة أعمق من صلته بالمدينة واتصاله بالخرافة أكثر من اتصاله بالعلم ، وعلاقته بالتخلف أشد كثراً من علاقته بالتقدم أو الحركة للأمام ، أنه مجتمع لا تستطيع أن تصفه بالتخلف أو البدائية المطلقة حيث أن روافد المدنية والحضارة وعلاماتها تمر عليه فى شكل قطارات وأجانب وتيارات غزو واستغلال وهيمنة ، لكن مرورها عليه يكون من أجل مصلحة الغرباء الخاصة ومن أجل تكريس التخلف ومن ثم يظل سكان هذه البلدة أسرى الفقر والتخلف والظلام ، انه مجتمع تستطيع أن تصفه مع بعض التردد بالبدائية والتخلف لكنك لا تستطيع بأى حال من الأحوال أن تصفه بالتقدم أو الأزدهار ، مجتمع تعجب « على » حينما ذهب إلى المدينة كيف لم يكن فى أى بيت من البيوت العشرين راديو » . فصلة هذا المجتمع بالمدينة منبتة وهو معزول عن العالم منفصل عنه ، وما نواجهه فى الرواية هى فئات منفصلة من الناس تجمعها بعض الروابط لكنها ليست الروابط القوية الحميمة الأصلية العميقة الجذور ، إن الروابط هنا هى روابط التجاور والاشتراك فى المكان لكنها ليست روابط التجاور والاشتراك فى المشاعر والأفكار ، أو روابط التفاعل والانفعال المشترك ، أنها روابط تؤكد الانفصال ولا تدعم الاتصال ، ان شكل هذا المجتمع أقرب إلى شكل مجموعة من الناس تجمعوا بالصدفة على محطة أتوبيس وكل منهم سوف يذهب إلى مكان مختلف عما سيذهب إليه الآخرون وبذلك تنتفى عنه صفة الجماعة التى تجمعها وحدة المشاعر والأفكار والمصالح ، أنه مجتمع هجين ممسوخ مشوه منفصل عما حوله ، مجتمع هو ناتج طبيعى لعمليات ظلم وعدوان واستعمار وكراهية مستمرة تعرض لها من ناحية وصاحبتها عمليات غياب للوعى الجماعى الايجابى الفعال المنفعل البناء من ناحية أخرى ، مجتمع يقف على هامش الحضارة ويقبع على حدود المدنية وينعزل عن كل التطورات ومن ثم يسقط فى وهدة التخلف والبدائية ، انه تجمع اكثر منه جماعة « فللتجمع شكل الجماعة ، لكنه تفتقر إلى جوهرها وهو متضمن فى مفهوم الجمهور العام[٢١] » . وقد قلنا أن هذا المجتمع الذى يصفه ابراهيم عبد المجيد يقع فى المسافة الفاصلة بين المدنية والبدائية وأنه أقرب إلى شكل التجمع منه إلى شكل الجماعة ، لأن المجتمع البدائى هو « جماعة لها أصول تتكون من أشخاص متجاورين بعضهم مع بعض وتنمو من الداخل ، وليس هذا المجتمع تجمعا ، فالمجتمعات تنشأ تحت ظل المدنية وتؤدى وظائف متخصصة وتخلق شعوراً بأنها مفروضة من الخارج . انها كيانات خلقت من قبل اناس يفكرون بشكل موضوعى وتقوم بوظائف موضوعية وتؤدى إلى شعور أفرادها بالغربة[٢٢] .

فالبلدة التى نجدها فى رواية « المسافات » ـ وأنا أستخدم كلمة البلدة بمعناها المجازى ـ نشأت تحت ظل المدنية وعلى حدودها لكنها شديدة الانفصال عنها وغير متأثرة بها ، وهى تقوم بوظيفة متخصصة هى الاهتمام بحركة سير

القطارات وتهيئة السكك الحديدية واصلاح الأعطال وخدمة العابرين أنها مسافة بين المسافات ونقطة صغيرة فى المحيط ، إنها كيان مخلوق من قبل اناس من الخارج كى يقوم بخدمتهم ، ولم ينشأ وجودهم معاً من خلال وحدة مشاعر أو أفكار ، وهو كيان يقوم بوظيفة متخصصة يفقدها بعد ذلك ويشعر أفراده بالغربة والضجر بعد غياب القطار وخلال ذلك ضاع التنظيم الاجتماعى وفقاً لمعايير الحرية الشخصية واحترام الذات والاحساس العميق بالولاء والمحبة بين الأفراد وبعضهم البعض من ناحية ، ثم بينهم وبين رئيسهم وبين ناظر المحطة « من ناحية أخرى ، هذا الذى يتظاهر دائما بالنوم ولا يقوم بأى دور رغم وعيه المفيد الذى يختزن كل شىء وكما ظهر ذلك فى نهاية الرواية ولذلك فقد سميناه « ذاكرة الوطن » ، وكما يذكر المؤلف واصفاً ، البلدة » عشرون داراً متقاربة ، ملتصقة ، تكاد تكون متكومة فوق وجوار بعضها ، الناظر اليها من بعيد يقول ان وداً عظيماً يجمعها . والخائض فيها قد يلعن الدور ومن بها . وقد يبكى أو يصاب بالجنون ، عشرون داراً على هامش المدينة ، يحدُّها ماء البحيرة والصحراء ، تمر خلفها قطارات وقطارات ، ومن بينها جميعاً كان لهم ، مع قطار واحد ، شئون وشجون « هل كان هذا القطار هو رمز الحضارة التى تلقى الينا بنفاياتها ومع ذلك نتعلق بها ؟ ربما ، وهل اختيار ابراهيم عبد المجيد لرقم العشرين ليحدد به عدد منازل القرية هو من أجل الاشارة التقريبية لعدد الدول العربية؟ ربما مرة أخرى . ان حدود المكان فى الرواية ، حدوده الخاصة المميزة ، تفتتق عنها وتقطنها مجموعة من البشر يطاردها الفقر والموت والمرض والغزاة والأوهام والخرافات وغياب القطار وكرات النار التى تقذف عليهم من حيث لا يعلمون ، وخلال ذلك تلاحقهم شمس محرقة وصحراء قاحلة وبحيرة تموت فيها الأسماك وسماء لا تطير فيها الطيور ، والناس يموتون أو يقتلون أو يرحلون أو يتجمدون أو يتلاشون ويختفون ولذلك يكتسب هذا المكان خصوصية ودلالات أسطورية متميزة ، عميقة المعنى .

● المعمار الفنى فى المسافات ●

تنقسم الرواية إلى ستة أقسام رئيسية هى على التوالى : الإحتفال ، التحولات ، الخروج ، الصحراء ، المدنية ، القيامة ، وينقسم كل قسم من هذه الأقسام الرئيسية إلى مجموعة من الأقسام الفرعية ، ففى القسم الأول ستة أقسام فرعية وفى القسم الثانى خمسة أقسام وفى القسم الثالث أربعة أقسام ، ثم هناك قسم واحد فرعى فى الاقسام الرئيسية الثلاثة الأخيرة ، والجدير بالذكر أن هذه التقسيمات الفرعية تتم وفقاً لنمط أو أسم الشخصية السائدة التى تدور بشأنها الأحداث وإن كانت هناك شخصيات أخرى كثيراً ما تتداخل مع الشخصية المركزية فى القسم الخاص بها ، كما أنه لا يفوتنا أن نذكر أن كل قسم من الأقسام الفرعية التى تنقسم اليه الأقسام المركزية ينقسم بدوره إلى أقسام فرعية أخرى كثيرة مما يظهر تلك الهندسية التى صاغ بها « ابراهيم عبد المجيد » روايته ، لقد كانت الشخصيات كثيرة فى الأقسام الأولى لكننا نلاحظ التناقص التدريجى للشخصيات حتى تصبح فى النهاية وما قبلها شخصية واحدة ،

لقد كانت الشخصيات فى الاقسام الأولى تعانى من الانفصال والوحدة رغم وجود شخصيات أخرى بجانبها تشاركها المكان لا المشاعر كما سبق وأن ذكرنا ، أما فى الاقسام التالية ومع تزايد كمية الرحيل وعدد المسافرين إلى المجهول فقد أصبحت الشخصيات تعانى من الوحدة بمعناها الشامل ، فجابر وحامد يتوهان فى الصحراء ويعانيان الفقر والوحشة والتوحش والغربة والعذاب ، وعلى يشعر بتلك البرودة القاسية التى يفرضها جو المدينة بخصائصه المتميزة على سكانها والذين رأى كمية الرعب والخوف والاحساس بالمطاردة التى يعيشون فيها « رأى أكثرهم يسير ناظرا إلى الأرض . لم ير اثنين يسيران معا . قال لنفسه أنه لو استمر يراقب الناس سوف يجن لكنه لم يستطع أن يقف . رأى من يقبل على المقهى يقف قليلا ويلتفت حوله اكثر من مرة . ثم يختار مقعداً بعيداً عن الجالسين رآهم لا يتحدث أحدهم إلى الآخر . بدت له المدينة وكأنها تستيقظ على خصام عنيف » . كذلك الأمر بالنسبة لناظر المحطة الذى يقوم بحمل القسم الأخير من الرواية وبعاونه « على » فى ذلك . أنه يجلس متظاهرا بالنوم لكنه فى منتهى اليقظة وبين حالة النوم الظاهرية وحالة اليقظة الحقيقية تقوم عينه الفاحصة وعقله شديد النشاط بتسجيل كل شىء ، إن زاوية الرصد التى تضيق تدريجياً كلما مضينا فى الرواية ومن خلال التناقض التدريجى لعدد الشخصيات تتسع فجأة فى نهاية الرواية لتضىء كل شىء ، تتسع ذاكرة الوطن (ناظر المحطة) متفاعلة مع رمز حلم الوطن (على) لكى تتضح كل الأمور ويتسم توجيه « على » إلى الطريق الصحيح ، خاصة بعد مشهد القبلة بينه وبين سعاد ، وناظر المحطة « أحس بعد أن أشرقت الشمس بعد الظلام الطويل أن قدرته على المعرفة وهو نائم قد نفدت . بل أنه لم يعد قادراً على النوم مرة أخرى . ظل أياماً يفكر ما عساه يفعل . حتى رأى القطار الذى جاء يُحمل من بقى من العمال وأسرهم . فذهل بعد رحيله يتفقد البيوت بدافع داخلى عجيب . وعثر على ليلى وسعاد فى أحد أركان المنزل . وجد سعاد تزحف على يديها وقدميها تبحث عن خبز عفن تقتات به ووجد ليلى تشرب زاحفة من صنبور المرحاض » .

إن صياغة ابراهيم عبد المجيد لشخصية ناظر المحطة أو بالأخرى سلسلة نظار المحطة (الجد والأب ، الابن ، الناظر الحالى) تذكرنا على الفور بتلك الصياغات المتميزة لدى ماركيز خاصة فى « خريف البطريك » ومائة عام من العزلة « حيث تتوالد الشخصيات وتتناسخ وتستمر دالة على المواصلة والاستمرار ودوام بعض الأشياء والشخصيات ، كما أنها تدل من ناحية أخرى على منظور الزمن المنفتح الذى تتكاثر فيه الكائنات وتتوالد مستفدة من اتساع زاوية الخيال وامتداد نطاق الحلم فى الزمان ذلك الزمان الفنى المتميز الذى يؤكد على التداعى والاتصال غير المباشر بين الكائنات وهو مايتضح فى « المسافات » بطريقة واضحة .

فى رواية « المسافات » أكثر من عشر شخصيات مركزية بالاضافة إلى العديد من الشخصيات الأخرى الفرعية وتتباين الشخصيات المركزية فى مقدار ما تقوم به من أحداث ، هناك شخصيات تقوم بدورها وتتواجد طيلة العمل مثل سعاد وعلى وليلى بينما لا تظهر شخصيات أخرى الا فى مواطن معينة من العمل مثل ظهور ناظر المحطة بشكل بارز ومركزى فى قسم « القيامة » من الرواية رغم وجوده بشكل هامشى أو فرعى أغلب أقسام الرواية ثم الشيخ مسعود الذى يموت فى القسم الأول لكنه يفرض ظلاله على أقسام كثيرة داخل العمل وأيضا حامد وجابر وهما من يقومان بأدوار فرعية طيلة الرواية ثم يقومان بالدور المركزى فى قسم « الصحراء » وهكذا ، واللغة فى الرواية تعبر فى أغلب الأحيان عن نمط الشخصية

السائد المتواجد كثيرا فى الرواية ذلك النمط الذى لا يفرق بين المجاز والحقيقة ، بين الخيال والواقع ، بين الوهم والتجسد ، بين التهويم والتجسيم ، أو بين التحقق والمفارقة أو العلو .

ونحن نلاحظ أن ابراهيم عبد المجيد يزاوج بين ضمير الغائب وضمير المتكلم وبما يتفق مع حالات الحضور والغياب أو الاقامة والرحيل وجدليات الموت والحياة والظهور والاختفاء التى سبق وأن تحدثنا عنها ، لكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن كمية ضمير الغائب سائدة ومتفوقة على ضمير المتكلم وهذا فيما نعتقد كان مناسباً لنقل الحالات الفرعية والحالة الكلية التى حاول الكاتب نقلها وتوصيلها الينا والخاصة بالرحيل المادى والمعنوى ، بل أن بعض حالات الحضور - حضور الغرباء مثلاً - كان يتم التعبير عنها بأسلوب ضمير الغائب مما يدل دلالة واضحة على أن حضورهم الواقعى هو غياب رمزى أو هذا ما قد نعتقده للوهلة الأولى - لقد استفاد الكاتب من التقدم فى الأداء الفنى الذى حدث على يد بعض الكتاب الغربيين أمثال فوكنر وجويس وماركيز لكنه استخدمه بطريقته الخاصة واستخدامه فى بيئة خاصة شديدة التميز والطزاجة ، وقدم شخصياته فى أطار نسيج متسع شامل وعميق ، لقد استفاد من التقاطعات الزمنية وتقطيع تسلسل الأحداث وحالات اضاءة الخلفية أو (الفلاش باك) والمزج بين الماضى والحاضر وبين الحضور والغياب وبعض التقنيات الحديثة فى السينما والفنون التشكيلية والموسيقى ليقدم لنا رواية متميزة نلمح فيها امتزاج الداخل بالخارج والواقع بالخيال ولغة المونولوج بالديالوج بالسرد الوصفى الخارجى أو الداخلى ونلمح فيها كذلك التأثر باحيائية تايلور وفريزر وماكس موللر وهربرت سبنسر ثم الترابطية المنداحة لتيار الوعى لدى جويس وبروست وانفتاح الذاكرة والواقعية السحرية لدى ماركيز مع وعى شديد بالواقع العربى وما يدور فيه من أحداث ، هناك بعض المقاطع نشعر فيها بأن الأحداث قد فرت إلى حد ما من قبضة الكاتب وأنها كانت تحتاج إلى قدر أكبر من التركيز خاصة فى قسمى « الصحراء » و« المدينة » ، لكن هذا لا يقلل بأى حال من الاحوال من أهمية هذه الرواية التى نعتبرها بحق ودون مبالغة من الروايات المهمة التى صدرت فى مصر فى السنوات القليلة الماضية ◆

● بعض مراجع الدراسة ●

١ - كلودليفى شتراوس ، مقالات فى الاناسة ، اختارها ونقلها إلى العربية د . حسن قبيس ، بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٨٣ ، ص ٤٧ .

٢ - أرنست كاسيرر ، الدولة والأسطورة ، ترجمة د . أحمد حمدى محمود ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٦٥ - ٦٦ .

٣ - د . أحمد شمس الدين الحجاجى ، صانع الأسطورة : الطيب صالح ، فى مجلة « ألف » ، العدد الثالث ربيع ١٩٨٣ ، من منشورات الجامعة الأمريكية بالقاهرة .

٤ - صمويل هنرى هوك منعطف المخيلة البشرية ، بحث فى الأساطير ، ترجمة صبحى حديدى اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٨٣ ، ص ٩ .

٥ - د . محمد عبد الحى ، الأسطورة الاغريقية فى الشعر العربى المعاصر ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٧ ، ص ٨٧ .

٦ - توماس بلفنش ، عصر الأساطير ، ترجمة رشدى السيسى - القاهرة : مكتبة النهضة العربية ، ١٩٦٦ ، ص ١١ .

٧ - جى روتشر ، الأسس المثالية والرمزية للفعل الاجتماعى ، تعريب الدكتور مصطفى وندشلى مجلة الباحث البيروتية آيار - حزيران ، ١٩٨٣ ، ص ٩٥ .

٨ - كاسيرر ، المجمع السابق ، ص ٨٣ .

٩ - د . محمد الجوهرى ، علم الفولوكلور ، الجزء ، الأول ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، دار المعارف١٩٨١ ، ص ١٠٠ .

١٠ - شاكر عبد الحميد ، القصة المصرية القصيرة : الدوافع والغايات ، مجلة الأقلام العراقية ، عدد ٤ - ٥ (١٩٨٣) .

١١ - كاسيرر ، المرجع السابق ، ص ٤٨ .

١٢ - وليام جراهام سمنر ، مسالك الجماعات ، ترجمة وصفى آل وصفى ، القاهرة : دار الأدباء للطباعة والنشر ، بدون تاريخ .

١٣ - ستانلى رايمند ، البحث عن البدائى ، فى كتاب/البدائية ، تحرير أشلى مونتاجيو ، ترجمة د . محمد عصفور ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٢ ، ١٩٩ - ٢٠٠ .

١٤ - كاسيرر ، المرجع السابق ، ص ٧٤ .

١٥ - د . محمد عبد الحى ، المرجع السابق ، ص ٣٠ .

١٦ - أرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .

١٧ - بلفنش ، المرجع السابق ، ص ١١ .

١٨ - ستانلى رايمند ، البدائية ، ص ٢١٣ .

١٩ - كاسيرر ، المرجع السابق ، ص ٦٢ .

٢٠ - ستانلى رايمند ، المرجع السابق ، ص ١٩٧ .

٢١ - ستانلى رايمند ، المرجع السابق ، ص ٢١٠ .

٢٢ - ستانلى رايمند ، المرجع السابق ، ص ٢١٠ .

٢٣ - ابراهيم عبد المجيد ، « المسافات » رواية ، عن دار المستقبل العربى بالقاهرة ، ١٩٨٣ .

صدور الحكم في شكوى الحيوان من ظلم الانسان

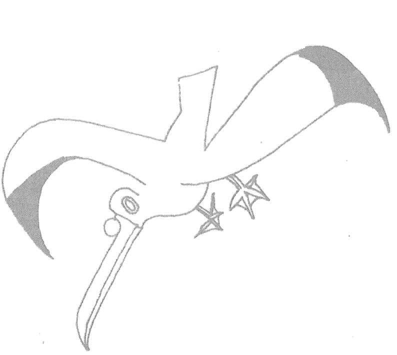
يوسف الشاروني

طرحت الرياح العاصفة مركبا إلى ساحل إحدى الجزر التى كان لا يسكنها الا الحيوان ويحكمها الجن ، فخرج الناجون من تلك السفينة وأخذوا يتعرضون لما فيها من حيوان ، يفعلون به ما يفعلونه بأمثالهم فى بلدانهم باعتبارهم عبيدا لهم . فقرر زعماء الحيوان رفع شكواهم إلى بيوراسب الحكيم زعيم الجن الذى استمع فى اليوم الأول من تلك المحاكمة الفريدة إلى حجج الطرفين ثم طلب أن يكون هناك تمثيل للطرقين أمام المحكمة . فرأت البهائم أن ترسل رسلا إلى سائر اجناس الحيوان لا رسال زعمائهم وخطبائهم ليعاونوا فى قضيتهم « فان كل جنس منها لها فضيلة ليست للآخر ، وضروب من التمييز والرأى الصواب والفصاحة .. فارسلوا ستة نفر الى ستة اجناس من الحيوانات وسابعها هم حضور من البهائم والانعام . . . رسولا الى كل من السباع والطيور والجوارح والحشرات والهوام وحيوان الماء » . وهو تقسيم مطابق لتصنيف اخوان الصفا للحيوانات والذى أوردوه فى مقدمة رسالتهم عن الحيوان .

وعندما وصل الرسول إلى الأسد ملك السباع أعلن انه اذا كان الانسان يفتخر بالقوة والشجاعة فأنه سيجمع جنوده ويذهب لمحاربته وابادته . وهنا يعلن الرسول أن قوة الانسان فى عقله أكثر مما فى جسده ، وان كان هناك من الناس من يفخرون بقوتهم الجسدية ، وبهذا العقل اخترع الانسان من السلاح ما يتفوق به عى مخالب السباع وانيابها ، كما اخترع من الرداء ما يقيه منها ، ومن الحيل ما يأسره بها كالفخاخ المنصوبة والخنادق المحفورة . ولكن المناظرة ، هكذا سماها الرسول ـ بحضرة ملك الجن لن يكون شىء من

هذا ، وإنما الحجاج بفصاحة اللسان وجودة البيان ورجحان العقول ودقة التمييز .

وهكذا نرى أن أخوان الصفا ـ وإن سخروا من الانسان وتهكموا على نقائصه ، فانهم ما يزالون يجلونه ويرون فيه سيد المخلوقات ، انهم يقيمون لونا من التوازن وهب هذه « المناظرة » فنيها ، توازن بين الحيوان والانسان من ناحية ، وبين نقائص الانسان وتفوقه من ناحية أخرى .



ولقد سلك ملك السباع المسلك نفسه الذى سلكته البهائم حين أرسلت إليه الجن أن يرسل من ينوب عن الجماعة من أبناء جنسه لحضور تلك « المناظرة » ، فقد ارسل بدوره إلى كل ذى مخلب وناب يأكل اللحم للمجيء لاختيار من ينوب عن الجماعة ، وعن روح ديمقراطية لا تعكس نظم الحكم فى القرن الرابع الهجرى ، ولعلها أصداء لنظام الشورى الذى أخذ به فى صدر الاسلام .

ولقد استعرض كل حيوان ما يتميز به ، وما يظن أنه يعين به فى هذه القضية ، وإذا بنا أمام دائرة معارف موجزة بما وصل إليه الانسان من معرفة بالحيوان حتى ذلك العهد . ولقد أعلن ملك السباع فى نهاية هذا الاستعراض أن الأمر لا يمشى بشيء من هذه الخصال التى ذكرت ، فهى خصال لا تصلح إلا لجنود الملوك من بنى آدم وقادة جيوشهم لأن نفوسهم سبعية ، وان كانت اجسادهم بشرية ، وأما مجالس العلماء والفقهاء والفلاسفة فان اخلاقهم أخلاق الملائكة . ومع أن النمر عارض هذا القول وأعلن ان العلماء والفقهاء والقضاة من بنى آدم قد تركوا أخلاق الملائكة وأخذوا فى ضروب من أخلاق الشياطين كالتعصب والعداوة الا أن ملك السباع أصر على اختيار رسول عاقل حسن الأخلاق . وهنا يحدد لنا أخوان الصفا بدقة ـ على لسان ملك السباع ـ مهمة الرسول وصفاته ، فلا ينبغى له أن يبلغ الا ما قيل له ، وعليه ألا يخون من أرسله فيستوطن البلد الذى أرسل إليه لطيب عيشه هناك أو لكرامة أو لشهوات ينالها هناك ، بل يكون ناصحا لمرسله واخوانه وأهل بلده وابناء جنسه ، ويبلغ الرسالة ويرجع بسرعة ، فيعرفه جميع ما جرى من أوله الى آخره ، ولا يحابى فى شيء من تبليغ الرسالة مخافة من مكروه يناله ، فانه ليس على الرسول إلا البلاغ المبين .

وقد انتهت مناقشة السباع إلى اختيار كليله اخى دمنه . ونحن اذا رجعنا إلى كتاب كليله ودمنه لابن المقفع عرفنا ان كليله ودمنه هما ابنا آوى ذوا دهاء وعلم وأدب . ونعلم ان دمنه كان يستخدم الخديعه والمكر مما ادى إلى قتله شر قتله ، أما كليلة فكان ناصحه وان لم يستمع لنصحه ، وكان حكيما فاضلا على خلق .

وعقدت الطيور بدورها اجتماعا ، ومضى الطاووس يعرف ملك الطير بها طيرا طيرا ، ومرة أخرى نجد اننا نستكمل دائرة معارف الحيوان التى بدأت بالسباع . وقد قام اخوان الصفا فى تعريفهم لنا بهذه الطيور ـ فى ايجاز بليغ رصع بالسجع حينا والشعر حينا ـ بجمع ما ورد عنها فى النصوص القرآنية ، وما يتداول عنها فى الاعتقاد الشعبى ، وما وصل إليه العلم حتى ذلك الوقت . ومن مجموع هذه المصادر تكتمل أمامنا صورة مميزة للطير ـ والحيوان فى بقية الفصول بوجه عام ـ فيعرف صفاته وأهميته ومدى بأسه واعوانه وضحاياه واماكن معيشته وسيرته وهيئته .... ألخ وفى ختام التشاور أفتى الطاووس أن كلا من هذه الطيور يصلح ليتناظر مع الانس ، وينوب عن الجماعة لأنهم كلهم فصحاء وخطباء وشعراء ، غير ان الهزار أفصح لسانا وأطيب الحانا . والمعروف أن الهزار طائر حسن الصوت ، وأصل الكلمة فارسى معناه الألف لأنه يغنى الحانا كثيرة .

ولما وصل الرسول الى ملك الحشرات وهو اليعسوب أمير النحل وعرفه الخبر نادى مناديه فاجتمعت مختلف انواعها ، ويعرف أخوان الصفا الحشرة بأنها « كل حيوان صغير الجثة يطير باجنحة ليس لها ريش ولا عظم ولا صدف ولا وبر ولا شعر ولا يعيش منها سنة كاملة غير النحل لأنها يهلكها البرد المفرط والحر المفرط شتاء وصيفا » .

وقد أوضحت الحشرات قدرتها على ايذاء الانسان بالرغم مما يتخذه من احتياط وذلك لصغرها ودقة اجسامها بحيث يمكن أن تتسلل إلى جسده لمضايقته أو حتى قد يصل الأمر الى قتله . ولكن ملك الحشرات افهمها أن ذلك لا يفيد فى مجلس ملك الجن ، أنما الأمر هناك بالعدل والانصاف والأدب ودقة النظر وجودة التمييز والاحتجاج بالفصاحة والبيان « والمناظرة » . وقد وافقت الجماعة ان ينوب عنها حكيم من حكماء النحل .

وانتخبت الجوارح بدورها الببغاء لأن بنى آدم يحبونه ويكلمهم ويكلمونه ويحاكيهم فى أقاويلهم .

أما التنين ملك حيوان البحر فقد ظن ـ كما ظن من قبل غيره من الحيوان ـ أن المسألة مسألة قوة جسدية ، غير أن الرسول أفهمه أن الانسان يفخر برجحان العقول ، وانتهى رأى هذه الجماعة إلى انتخاب الضفدع رسولا ينوب عنهم لأنه حليم وقور صبور ورع كثير التسبيح بالليل

والنهار وفى الاسحار ، كثير الصلاة والدعاء بالعشى والغدوات ، وهو يداخل بنى آدم فى منازلهم ، وله عند بنى اسرائيل يد بيضاء مرتين إحداهما يوم طرح نمرود ابراهيم خليل الرحمن عليه السلام فى النار ، فكان ينقل الماء بفيه فيصبه فى النار ليطفئها . ومرة أخرى أنه كان فى أيام موسى بن عمران معاونا له على فرعون وبلاه .

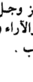
أما الهوام فملكها الثعبان ومنها العقارب والخنافس والعناكب والقمل والبراغيث والنمل والقراد والصراصير والديدان مما يتكون فى العفونات (نظرية التوالد الذاتى التى كانت سائدة حتى أتى العالم الفرنسى باستير فى القرن التاسع عشر فأوضح خطأها) أو يدب على ورق الشجر أو يتكون فى لب الحبوب وقلوب الشجر وجوف الحيوانات الكبار . . وما يتولد فى الطين أو فى ثمر الشجر وما يدب فى المغارات والظلمات . . وأكثرها صم بكم عمى خرس ، جسم بلا أطراف ، حفاه عراة فقراء مساكين بلا حيلة ولا حول ولا قوة ، الا أن لديها من الآلات ما يتناول المنافع ويدفع المضار شأنها فى ذلك شأن الحيوانات كبيرة الجثة . كما انها تعيش فى مواضع مكنونة مثل حب النبات وجوف الحيوانات أو فى الطين . أما التوالد فى العفونات . فيرون أن الغرض منه أن يصفو الجو والهواء والا لوقع الوباء وهلك الحيوان دفعة واحدة ، بمعنى أن هذه الهوام تمتص تلك العفونات وتغتذى فيصفو بها الهواء منها ويسلم من الوباء . كما ان الحيوانات الصغار مأكولات وأغذية لما هو أكبر . وعلى أثر هذه المناقشة أنتخب الهوام الصرصر ممثلا لها .

فلما افتتحت المحكمة جلستها فى اليوم الثانى ، حضر هؤلاء المندوبون عن الحيوان ، بينما حضر عن الانسان سبعون رجلا يمثلون مختلف الجنسيات والمذاهب . وكما كانت عملية اختيار ممثلى الحيوانات فرصة للتعرف عليها ، كذلك فان وقوف ممثلى الانسان فى هذه المحاكمة كانت فرصة للتعرف على مختلف شعوب العالم ومذاهبه فى ذلك الوقت . وكأنما نحن أمام دائرة معارف تقدم لنا بطريقة قصصيه ، بحيث يمكن تقديم اقتراح للمتهمين بأدب الاطفال باعادة صياغة هذه القصة فى ضوء آخر ما وصل إليه العلم الحديث عن عالم الحيوان ، بالاضافة إلى شعوب العالم وعقائدهم الكبرى ، فى شكل مبسط .

فقد استعرض فى هذه المحاكمة كل ممثل من ممثلى الانسان ميزاته : الايرانى فالهندى فالعبرانى فالسريانى المسيحى فالتهامى القرشى المسلم فاليونانى فالخراسانى . وكان من يطلق عليه لقب « صاحب العزيمة » من حاشية ملك الجن يعقب على كل منهم بذكر ما لم يذكره من نقائصه وعيوبه . فاذا كان ممثلو الانسانية يقدم كل منهم صورته الايجابيه ، فقد كانت مهمة صاحب العزيمة ان يقدم فى مقابلتها صورتها السلبيه .

أما اليوم الثالث فقد بدأ بحوار بين ملك الجن ونواب الحيوان هذه المرة ، يقدم فيه كل منهم ملكه الذى أرسله . هكذا تحدث ابن آوى عن الاسد ملك السباع ، والببغاء عن العنقاء ملك الجوارح ، والصرصر عن الثعبان ملك الهوام ، والضفدع عن التنين ملك حيوان الماء . وقد حرص هؤلاء المندوبون المخلصون أن يذكروا ويذكروا (بتشديد الكاف) ان ملوك الحيوان هؤلاء مع عظم جثث بعضها وشدة بأسها يمكن ان يؤذيه شىء ضعيف . فالأسد لا يتأذى الا من النمل الصغار ، فانها مسلطة عليه وعلى أشباله كسلطان البق على الفيلة والجواميس ، كسلطان الذباب على الملوك والجبابرة من بنى آدم .

أما بالنسبة لجماعة الانس فقد قالوا ان لديهم عدة ملوك لأن أقاليم الارض سبعه ، فى كل أقليم عدة من البلدان ، وفى كل بلد عدة مدن ، وفى كل مدينة خلائق كثيرة لا يحصى عددها الا الله عز وجل . وهم مختلفو الالسنة والاخلاق والآراء والمذاهب والاعمال والاحوال والمآرب .





ولما كان اليعسوب هو الملك الوحيد الذى حضر بنفسه عن جنسه بينما أرسل الملوك الآخرون مندوبين عنهم وعن أجناسهم ، فقد دار حديث ملكى بينه وبين القاضى ملك الجن استفسر فيه كل منهما عن أحوال رعيه الآخر . وبالرغم من ان ملك الجن كان هو القاضى فى هذه المحاكمة الا أننا نجده ، لا يخفى تحيزه للحيوان فى هجومه على الانسان ، فهو يعلن لزميله ملك الحشرات أن طاعة الانس لرؤسائهم وملوكهم أكثرها خداع ونفاق وغرور ، وهدفها الحصول على المكافآت والخلع والكرامات ، وهذا حكمهم مع انبيائهم ورسل ربهم ، كل ذلك لغلظ طباعهم وتراكم جهالتهم وعمى قلوبهم ، ثم لا يرضون ، حتى زعموا أنهم أرباب وغيرهم عبيد لهم وقد طال الحديث بين ملك الجن وملك النحل ، حتى ان الانسان احتج على ما خص به القاضى اليعسوب من طول مخاطبة ، فبادر أحد حكماء الجن بالدفاع عن ملكه معلنا أنه ملك يخاطب ملكا مثله وأن كان مخالفا له فى الصوره ومباينا له فى المملكه ، ثمطمأنهم بأن ملك الجن عادل حكيم لا يميل إلى أحد من الطوائف .

بعد هذه المحاورة الملكية أضاف الانسان اربع حجج تدل على سيادته فى هذا اليوم بالاضافة إلى الحجج الثلاث التى قدمها فى مناظرة اليوم السابق ، وكانت حجته الاولى كثرة العلوم والفنون ، ودقة التمييز ، وجودة الفكر ، وحسن التدبير والتعاون ، والصنايع والتجارات والحرف . فرد عليه زعيم الحشرات بما تفعله الحشرات من تصرف أمرها عن علم وفهم وتمييز . . .

بل تتميز على الانسان بأنها تبيض وتحضن وتربى أولادها بعلم ومعرفة وشفقة ولا تطلب من أولادها البر والمكافأة ولا حتى الشكر ، بينما أكثر الانس يريدون من اولادهم برا وصلة ورحمة ، ويمنون عليهم فى تربيتهم ، فأين هذا من المروءة والكرم والسخاء الذى هو من شيم الاحرار ؟ وإذا كان الانسان يدعى سيادته فلماذا يرغب فيما يفضل عن غيره كعسل النحل ويستشفى به « فمن عادة الملوك والارباب أن تحرص ولا ترغب فى فضالة الخدم والخول ، وأيضا انتم محتاجون لنا ونحن مستغنون عنكم فليس لكم سبيل إلى هذه الدعوى » .

أما الحجة الثانية التى أقامها الانسان فى ثالث أيام المناظرة فهى « طيب حياتنا ، ولذيذ عيشنا ، وطيبات مأكولاتنا » وقد كان جواب الحيوان على هذه الحجة دلالة على مدى ما وصل إليه علم الأغذية فى ذلك الوقت ، فقد أجاب الحيوان بأن هذا الطعام الذى يفخر به الانسان هو الذى يسبب له الامراض فضلا عن انه يأكل أكثر مما يحتاج وهذا مما يضاعف من أمراضه ، أما الحيوان فلا يأكل الا نوعا واحدا يشبعه ، ولهذا فانه لا يعانى مما يعانى منه الانسان من أمراض ، كما أن الحيوانات تنام بلا أبواب مغلقة ولا حصون لا يخافون ـ كما يخاف الانسان ـ من أن يأتى من يستولى على ما يخزنونه من أطعمه . فلما رد الانسان بأن معاشر الحيوان يصيبها المرض مثلما يصيب الانسان ، كان الجواب أن هذه الحيوانات هى تلك التى تعيش أسيرة الانسان كالبهائم والأنعام ، ممنوعة التصرف برأيها فى مصالحها فى أوقات ما تدعوها طباعها المركوزة فى جبلتها ، وتطعم وتسقى فى غير وقته أو غير ما تشتهى ، أو من شدة الجوع والعطش تأكل أكثر من مقدار الحاجة ، ولاتترك أن تروض نفسها كما يجب ، فتتعب أبدانها فيتعرض لها بعض الامراض من نحو ما يعرض للانسان . وقد كان الانسان قبل عصيان ربه يعيش فى ذلك البستان الذى بالشرق على رأس الجبل كما يعيش الحيوان اليوم ، يأكل ويشرب بلا تعب حتى عصى ربه وخرج هو وزوجته عريانين مطرودين ، فأصبح عليهما أن يأكلا بعناء وشقاء .

وأما ان للانسان من مجالس لهو وفرح وأعراس وولائم ورقص وحكايات ومضاحك وتحيات وتهانى ومدح وثناء ، كما أن لديه الحلى والتيجان والاساور والخلاخيل وما شاكلها مما ليس لدى الحيوان منه شيء ، فان للانسان فى مقابل ذلك ضروبا من العقوبات وفنونا من المصيبات مما ليس لدى الحيوان من شيء : فبازاء الاعراس هناك المآتم ، وبدل التهنئات التعازى ، وبدل الغناء والالحان النوح والصراخ ، وبدل الضحك البكاء ، وبدل الايوانات العالية المضيئة القبور المظلمة والتوابيت الضيقة ، وبدل الحلى والتيجان والخلاخيل القيود والاغلال والمسامير ، وبدل كل لذة ألما ، وهذه كلها من علامات العبيد والاستعباد .



أما ثالث حجج ثالث يوم فهو ان الله أكرم الانسان بالوحى والنبوءات والكتب المنزلات ، وخصه بالاوامر والنواهى كالصوم والصلوات والصدقات . . وقد رد الحيوان هذا السهم إلى صدر الانسان حين اجاب أن الله يبعث أنبياء ، للانسان الا لكفره وجهله وانكاره لربوبية الصانع وجحوده لوحدانيته ، أما الحيوان فهو بريء من ذلك كله « عارفون ربنا ، مؤمنون به ، مسلمون موحدون ، غير شاكين » . أما الصوم والصلوات والصدقات فهى عذاب وعقوبات وغفران للذنوب ومحو للسيئات ، والحيوان لا يحتاج لشيء من هذه الاوامر والنواهى لانه بريء من الذنوب والفحشاء ، وهنا يفخر الحيوان على الانسان بأنه لا يتصل بانثاه الا مرة واحدة فى السنه لا لشهوة غالبة ولا للذة راغبة ولكن لبقاء النسل . فالانسان هنا متهم بشره الجنس كما أتهم من قبل بشره الطعام . وأما ما جاء فى الكتب المنزله من بيان للحلال والحرام فهذا لقلة معرفة الانسان بما ينفعه وما يضره ، بينما الحيوان قد ألهم جميع ما يحتاج إليه من أول الأمر .

حجة رابعة على سيادة الانسان هى حسن لباسه وستر عوراته . وقد رد على ذلك كليلة أخو دمنه بان كل ما يفخر به الانسان من لباس انما هو متخذ من سواه من البهائم . ولولا ان عصى آدم وحواء ربهما لما طردا عريانين من الجنة واحتاجا إلى كل هذا اللباس ، ولظل الانسان مثل سائر الحيوانات التى كانت فى تلك الجنة ولم تعص لربها أمرا .

حجة خامسة أنه ليس هناك جنس أقسى قلوبا وأقل نفعا وأكثر ضررا من السباع ، وكان الجواب أنهم تعلموا من الانسان واقتدوا به فيما يفعله بالبهائم . بل ان الانسان هو الذى أحوج السباع إلى ذلك ، لأنه قبل خلق آدم كانت لاتحتاج إلى صيد الأحياء من البهائم لأنه كان فى كثرة جيفها وما يموت كل يوم بآجالها كفاية لها وقوت منها ، ولكن عندما جاء الانسان استأثر بالانعام والبهائم ولم يترك فى البرارى والاجام واحدا منها ، عدمت السباع جيفها فاضطرت إلى صيد الأحياء منها ، وحل لها ذلك كما حل للانس الميتة عند الاضطرار . وأما أن السباع تقبض على فرائسها بمخالبها وانيابها وتخرق جلودها وتشق أجوافها وتكسر عظامها وتشرب دماءها وتأكل لحمها ، فهكذا يفعل الانسان أيضا لكن بسكاكين حداد ثم نار الطبخ وحر الشى زيادة على ما تفعل السباع . وأما ضرر الحيوان لغيره فهو أمر صغير حقير إلى جانب ما يفعله الانسان لا لغيره من الحيوان فحسب بل ولبعضه البعض من ضرب بالسيوف والسكاكين ، وقطع الايدى والأرجل ، والحبس والسرقة ، والغش والخيانة فى المعاملة ، والمكر والخديعة (يلاحظ هنا المساواة بين العدوان الجسمى والعدوان النفسى) وهو مالا تفعله السباع مع بعضها البعض .

أما قلة نفع السباع لغيرها من الحيوان ، فان الانسان ينتفع منها بجلودها وشعورها ، ولكن أى منفعة للحيوان من الانسان ؟ واذا كان هناك عدوان من الحيوان فانما هى عدوى من الانسان على طول تاريخه منذ قتل قابيل أخاه هابيل .

ولايكتفى زعيم السباع بالدفاع عن جنسه ، لكنه يحول دفاعه إلى هجوم واتهام للانسان ، فأهل الصلاح من الانسان يفرون الى رؤوس الجبال وبطون الأودية والآجام مأوى السباع ويجاورونها فى أماكنها ولاتتعرض لهم السباع ؟ فهذا دليل على صلاح السباع لأنه لا يعاشر الأخيار الا الأخيار ، كما لا يعاشر الاشرار الا الاشرار . وقد أيد أحد حكماء الجن هذا الرأى مما جعل ميزان العدل يميل مع الحيوان وضد الانسان ، وكان دلالة على ذلك هو أن يسدل الستار على ثالث يوم من أيام هذه المناظرة وقد خجلت جماعة الانس لأول مرة ونكست رؤوسها حياء .

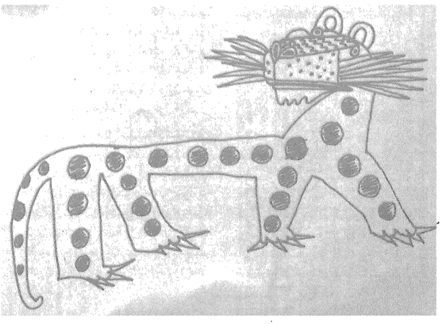
فلما كان اليوم الرابع والأخير ، افتتحت الجلسة بلا مقدمات ، واستؤنفت المناظرة العتيدة كأنما لم تتوقف ، فمضى الانسان يفخر بمختلف المهن والحرف والوظائف التى يشغلها الناس ابتداء بالملوك والامراء . وقد تولى البيغاء الرد فذكر ان ازاء كل ما يفخر به الانسان فى هذا الصدد يوجد ما هو مذموم ابتداء من النماردة والجبابرة والكفره والفجره واللصوص . . . مما لا يوجد عند الحيوان . واذا كان عند الانسان ملوك وجنود ورعية ، فان لجماعات الفيل والنحل والطيور رؤساء وجنودا واعوانا ورعية ورؤساؤها أحسن سياسة وأشد رعاية من ملوك بنى آدم لرعيتهم ، لأن ملوك بنى آدم لا ينظرون إلى أمور الآخرين الا من خلال منفعتهم هم أولا ، بينما ملوك الحيوانات ورؤساؤها لا يطلبون من رعاياهم عوضا ولا جزاء فيما يسوسونهم - اقتداء بسنة الله الذى خلق عبيده وأعطاهم من غير سؤال ولم يطلب منهم جزاء ولا شكورا . وهكذا يوجه الاتهام للانسان بالانانية للمرة الثانية بعد أن اتهم فى انانيته عند تربيته أولاده ، كما أتهم من قبل بالشره فى الطعام والجنس . مما أخجل جماعة الانس للمرة الثانية فى هذه المحاكمة .

ثم استأنف البيغاء تفنيده لما يفخر به الانسان قائلا أن النحل بيوته أحذق من المهندسين والبنائين ، وهكذا العنكبوت ودودة القز وغيرها ، وكذلك يتفوق الحيوان على الانسان فى تربية أولاده ، فالانسان يحتاج الى التعلم حتى آخر العمر ، بينما يخرج فرخ لا يحتاج إلى تعليم من الآباء والأمهات . (والواقع ان تعلم الانسان حتى آخر العمر حجة للانسان وليست حجة عليه ، فتلك أحدى ميزاته الانسانيه) .

وأما افتخار الانسان بأن منه الشعراء والخطباء والمتكلمين فهو عن عدم فهم بمنطق الطير ولغته وتسبيحه ، وبرهانا على ذلك قول الله عز وجل « وان من شىء الا يسبح بحمده ولكن لاتفقهون تسبيحهم » فنسبكم الله تعالى الى الجهل وقلة العلم والفهم بقوله « لا تفقهون تسبيحه » ، ونسبنا الى العلم والفهم بقوله « كل قد علم صلاته وتسبيحه » .

الحجة الثانية التى افتخر بها الانسان على الحيوانات فى رابع المحاكمة هو وحدانية صورته وكثرة صورها واختلاف اشكالها ، لأن الرئاسة والربوبية بالوحدة أشبه ، والعبودية بالكثرة أشبه ، وقد رد زعيم الطيور قائلا « صدق أيها الملك بما قال ، ولكن نحن وان كانت صورنا مختلفة فنفوسنا واحده ، وهؤلاء الانس وان كانت صورهم واحدة فان نفوسهم كثيرة مختلفة الكثرة آرائهم واختلاف مذاهبهم وفنون دياناتهم ، حتى انهم يكفرون بعضهم بعضا ، والحيوانات من هذا كله براء ومذهبم واحد « فكلنا موحدون مؤمنون مسلمون غير مشركين » .

وهنا يعلن المستبصر الفارس ان بنى الانسان ايضا ربهم واحد ، ولكن جاء اختلاف الديانات والآراء والمذاهب لأنها طرقات ومسالك ووسائل والمقصود واحد ، من أى الجهات توجه الانسان فثم وجه الله .



غير ان ملك الجن ألقى سؤالا هاما مايزال يؤرقنا الى اليوم فى الحوار الدائر حول الدين والسلطة وهو : لم يقتل الانسان أخاه الانسان اذا كان أهل الديانات كلهم قصدهم هو التوجه إلى الله فيجيبه المستبصر الفارس : نعم أيها الملك ، ليس من أجل الدين ، لأن الدين لاأكراه فيه ، لكن من أجل سنة الدين الذى هو الملك أى من أجل السلطة بلغتنا اليوم . ان قتل الانفس سنة فى جميع الديانات والملل والدول كلها ، غير ان قتل النفس فى الدين هو ان يقتل طالب الدين نفسه ، وفى سنة الملك هو ان يقتل طالب الملك غيره . وقتل النفس فى الدين معناه انكارها وقتل شهواتها ، والموت فى سبيل الله . (انظر ملحق رقم ٢) .

أما ثالث حجج ذلك اليوم فيبدو أن الانسان احتفظ بها الى اللحظة الاخيرة ليلقيها كالضربة القاضية عندما تفشل ضرباته الاخرى ، لقد خصه الله بالبعث والنشور ، والخروج من القبور وحساب يوم الدين ، والجواز على الصراط المستقيم ، ودخول الجنات من بين سائر الحيوان .

وقد حاول الحيوان ان يفند هذه الحجة بضدها ، كما سبق أن فند حجة ، زهو الانسان بأن له أعيادا وأفراحا ، ذلك ان الانسان قد وعد كذلك بعذاب القبر وسؤال منكر ونكير ، وأهوال يوم القيامه ، وشدة الحساب ، والوعيد بدخول النيران وعذاب جهنم ، أما الحيوان فلم يوعد لابثواب ولا بعقاب .

فبادر الحجازى بالرد بأن الانسان يتفوق على الحيوان بالخلود على أى الاحوال ، وهنا أجمع زعماء الحيوان وحكماء الجن على التسليم بهذا التفوق الانسانى . وطلب ممثل الانسان ذلك الخبير الفاضل الذكى المستبصر ، الفارس النسبه ، العربى الدين ، الحنفى الاسلام ، العراقى الأدب ، العبرانى المخبر ، المسيحى المناهج ، الشامى النسك ، اليونانى العلوم ، الهندى التعبير ، الصوفى الاشارات ، الملكى الاخلاق ، الربانى الرأى ، الالهى المعارف ، طلب النطق بالحكم .

ولقد أمر القاضى أن تكون الحيوانات كلها تحت سيطرة الانسان ، فقبلوا حكمه ، وانصرفوا آمنين ◆

زينة الدنيا

حسن نور

كان يذرع الممر الواقع فى نهايته غرفة العمليات . . يضرب راحة كفه اليسرى بقبضة يمينه . . يرسل عينيه إلى السماء . . تتمتم الشفاه : يارب . . ترتد العينان إلى ميناء الساعة . . الواحدة . . ودقيقة . . ودقيقتان . . وثلاثة و . . .

يتخطى صراخها حاجز الجدران . . يوووووه تتلقفه أذناه . . ينقبض القلب . . تتمتم الشفاه . .

ويسود الصمت .

* * *

خمس سنوات ولم ينتفخ بطنها بجنين اعتراها القلق . . سألت لداتها فدلقن نصائحهن فى أذنيها . . تلتقطها وتجرى إلى الأطباء . . المستشفيات . . العطارين . . الأضرحة ، وحتى المشعوذين .

من البيوت المجاورة تنطلق الزغاريد الممطوطة . . ومبروك . . يتربى فى عزكم . . إلى أذنيها يحمل الهواء دقات الهون وأصوات الصبية الفرحة تختلط بأصوات النساء . .

تتحسس بطنها . . من داخلها يتسرب السؤال ! لم . . ؟ تطلق آهه . . ينزاح الحجر الجاثم فى الصدر . . الأذنان تلقطان أصوات الصبية المتناغمه . .

« يارب ياربنا يكبر ويبقى قدنا »

تبتلع حسرتها وتسرح للبعيد . . تمصمص الشفاه . . فى أسى تهز الرأس . .

تهمس : الأمر لله . . تدمع العينان .

تتعالى دقات الهون . . صوت النسوه . . إسمع كلام أمك . . إسمع كلام أبوك . . تتنهد . . يرتفع الصدر . . تزفر . .

* * *

قالوا له : ربما يكون منك . . ؟

جرى . . أجتازت قدماه مدخل العيادة .

ــ مم تشكو . . ؟

سأله الرجال قلقوا الوجوه .

(ماذا أقول لهم . . ؟)

الشفتان ظلتا مطبقتين ، وأعين المرض مرشوقة فى وجهه .

قال : أصل . . يعنى . . الموضوع .

قال أحدهم : قلها ولا تجبن .

من حولها تعالت القهقهات

أحس بشىء يغلى فى رأسه . .

(وبعد . . أأنصرف . . ؟ أم . . لكن .)

تحيمر حسانين

زعقت عقيرة التمورجى . . إستدار . . جرى . . احتوته الحجرة كابية الضوء .

ــ إخلع .

يمنه ويسرة تحركت الرأس . . من العينين أطل الخجل .

(يبدو أنه لا مفر)

بين الاليتين دس الطبيب أصبعه الأوسط فى مخبار زجاجى التقط المقذوف . . تحت المجهر وضعه .

ـ خير يا أفندم . . ؟

تحجرت العينان القلقتان على شفتيه .

ـ لا عيب لديك .

الحمد لله . . صرخت روحه فرحه وجرى خارجا .

* * *

سألته أمه : إلى متى ستنتظر . . ؟

قالت شقيقته : أنت شقيقنا الأوحد ، ونريدك أن تخلد إسم أبينا .

قالت أمه : أنتظرت ما فيه الكفاية ولن يلومك أحد .

زعق فى حده : وما قولكما إن كان العيب منى . . ؟

* * *

من نافذتها المطله على الحارة تنظر إلى الأطفال وهم ذاهبون إلى مدارسهم ، وهم عائدون . . يلعبون . . يدحرجون شقاواتهم . . يضحكون . . يقهقون . .

وتراه يداعبهم فى رواحه وغدوه . . يمسح على رؤوسهم . . يأخذهم بين يديه . . يضمهم إلى صدره . . يناغيهم . .

تغالب دموعاً تترقرق فى العينين . . تنفلت فتنسال فوق الخدين . . إلى الخلف طوحت الرأس . . بدت زرقة السماء صافيه . . يارب . . تمتمت شفاهها . .

(لكن لابد من عمل شىء)

فسألت وسألت ، وقالوا وقالوا : فلانه شاطره جدا . . وجرت اليها . . وجدت نفسها تقف وسط الحجره . . تنقل العينين بين الجدران ، والسؤال حائر فى الرأس . . ماذا أقول لها . . ؟



على صفحة وجهها قرأت الطبيبة حيرتها . . بادرتها قائله : أهلا أهلا .

استبقت كفها بين قبضتها . . على مقعد مجاور لمكتبها أجلستها . . عن إسمها سألتها وسنها وتاريخ زواجها .

و . . بسيطة جدا . . تعال . . تمددى

وأخذت العينه ، وضيقت حدقتى العين ، وراحت تكتب ملاحظاتها .

ـ خير يادكتوره

ـ خير . . علاجك بسيط جدا . . لبوسه كل يوم ليلا لمده أسبوع ، وأراك ثانيه ، ودارت الرأس ، والمرائى ، والبطن تفرغ ما بها و . . آه .

جاءت أمها . . جست صدرها ، وجدته مكورا فى غير ليونه . . دافئاً .

الدهشة افترشت وجه العجوز . . تهمس . . معقول . . ؟

* * *

دخل الدار يسألها عن حاجتها . . زادت مساحة البياض فى حدقتى العينين لما وجد لديها فاكهة كثيره ولحما طريا . . سألها : من أين . . ؟

همست : من عند الله .

بعنيه اتجه إلى السماء . . سأل نفسه وكأنه يؤنبها : كيف فاتنى ذلك . . ؟

العينان نهران يجودان بالدمع . . تخلل تجاعيد الوجه . . إلى السماء رفع يديه . . تضرع . . يارب

لكن المرأة عجوز عقيم ، وأنا قد بلغنى الكبر . . لكنك القادر

سألتها لما رأت حيرتها : إيه يا أمى . . ؟

قالت عينا العجوز : كل شىء جائز .

قالت : طمئنينى .

أصاغ العجوز السمع لصوت خافت آتيه من البعيد .

ـ إن الله يبشرك .

ـ قولى يا أمى .

ـ حامل يا أبنتى . . حامل .

* * *

رآته . . قبالتها فقالت له بصوت فرح . . مبروك يا بنى . . زوجتك حامل . . إجر ، وأشتر لها لحما ودجاجا ، ودعها تنام على ظهرها .

أن يكون له جناحان تمنى . . أن يزعق بملء فيه ليعلنها على الملأ . . زوجتى حامل . . أراد .

(إمسك عليك نفسك يا ولد وإلا أضحكت الناس عليك . . نعم . . يجب . . لكنى غير قادر . . أريد أن أعلنها)



— إذن لازم تشترك فى جمعية .

قالها زميله فى المصلحه وهما جالسان أمام مكتب الوكيل . . البدله الكاكى النظيفه تكسو الجسم ، والأزرار صفراء لامعه . . دائما لامعه . . لما أعجب بمظهره الوكيل طلبه بالإسم .

— جمعية ؟ !! لا . . لا . . أنا لا أتعامل بالقسط ولا أرتبط بجمعيات .

— لكن يجب أن تأخذ فى حسبانك أنه ستكون هناك مصاريف إضافيه ستتطلبها المناسبه .

— آه . . نعم .

— عشرة جنيهات كل شهر ، وتقبض مائة جنيه

— بشرط . . أقبضها السابع .

— أول أغسطس باذن الله .

— اتفقنا .

* * *

قالت له وهى تتلوى فوق سريرها : إحضر سياره بسرعه .

— ألم تقولى أن موعدك أول الشهر . . ؟

الرأس ثقيله ، والسائل الدافىء ينسال منها ، ودواليك السيارة تطوى الطريق .

— حاول الدخول بالسياره حتى باب المبنى فهى لا تستطيع السير .

فحصتها طبيبة الاستقبال فأمرت بسرعة نقلها لغرفة العمليات . . ضمتها الغرفة القابعة فى نهاية الممر . . هرول اليها الأطباء الملثمون . . ووراءهم أغلقوا الباب .

آآآآه

ملأ الخوف القلب . . اضطرب الخطو . . العينان قلقتان . . قبضة اليمنى تضرب الهواء . و . . يا رب

وااااء . . ووااء .

وانفتح الباب . . التقطتها عيناه . . قالت والبسمة تعلو ثغرها . . مبروك . . ولد .

— سمعت أذنه القلب يهتف : الحمد لله . . وهى . . كيف حالها . . ؟

لم ينتظر ردها . . جرى اليها . . فوق جبينها طبع قبلته . . الف سلامه . . الف مبروك .

كان الوجه مندى بالعرق ، والأجفان تغطى بؤبؤى العينين . . براحة كفها الواهنه مسحت رأسه . . افترشت شفتاها بسمة حلوه . . سألته عيناها :

مبسوط . . ؟

سألها : أين هو . . ؟

سألته : ماذا ستسميه . . ؟

قال بلهفه : يحيى . . سأسميه يحيى .

دخلت تسبقها بسمتها . . قالت تسأله : أنت أبوه

قال : نعم . . أين هو . . ؟

— اطمئن . . فى الحضانه

— هل يمكنها الخروج اليوم . . ؟

— اذهب إلى الادارة وسدد الحساب حتى استخرج لك اذن الخروج .

جرى الى الدرج . . أمام مكتبه وقف . . الفاتوره لو سمحت

قلب فى أوراق أمامه .

— كم المبلغ . . ؟

— مئه وثلاثون جنيها ونصف .

(إيه . . ؟ يا خبر)

تسللت الأصابع الى جيبه . . تحسست الأوراق المطويه . . مئه وعشره فقط ، وليس فى البيت مليم آخر . .

(والعمل . . ؟)

تمددت الحيرة داخله . . تكدر الوجه . . الى البعيد سرحت العينان ، والسؤال يلح داخل جدران الرأس . . (وبعد . . ؟) لم يجد جوابا . . لكن الخطوات المترنحة اجتازت المدخل وراحت تتلمس الطريق ، وكل المرائى باتت رماديه ، والشفتان تتمتمان بسؤال : ماذا كان سيحدث لو لو لم يجيء ؟ ؟ ◆

الطائر الغامض

مهدي محمد مصطفى

أَنْتَ تَمْضِى ،
غَامِضاً تَنْسَلُ مِنْ عَيْنَيْكَ غَابَاتُ فُصُولِى .
آهِ لَوْ تَبْقَى قَلِيلاً . . . .
كَىْ نُغَنِى ؛
خُبْزَهَا المَطْمُورَ فى الطِّينْ ،
وَلَكِنَّكَ تَمْضِى . . . !!
نَازِفاً رَائِحَةَ المَوْتِ عَلَى رَمْلِ الصَّحَارَى .
كُنْتُ نَادَيْتُكَ ؛
أَنْ تَلْمَسَ خَوْفِى .
فَالطَّرِيْقُ الآنَ أَبْعَدْ .
وَبَعِيْد . . يِـ . . يْدْ .
كَانَتِ الرِّيحُ دُخَاناً ،
بَيْنَنَا يَبْكِى وَيَهْتَزُّ ،
فَتَسَّاقَطُ مِنِّى أُغْنِيَاتِى . . .
يَا عَصَافِيْرَ المَنَافِى ، . .
هَوَذَا يَمْضِى ، وَيَنْسَى
وَجْهَهُ فَوْقَ السَّنَابِلْ .
إِنَّنِى أَبْحَثُ عَنْ عَيْنَيْهِ فى رَائِحَةِ الجَمْرِ ،
وَفِى صَفْصَافَةِ القَلْب ،
وَفِى صَحْرَاءِ نَزْفِى ،
وَطَبَاشِيْرَ الطُّفُوْلَهْ . . . .
؟ . . . . . آهِ يَا سُبُّورَةَ الدَّرْسِ اكْتُبِى ، عَنْ قُبَّرَاتٍ ،
فى نَزِيفِ الرُّوحِ يَبْكِيْنَ عَلَى أَغْصَانِ مَنْفَاىَ ،
وَيَشْرَبْنَ نَشِيْجاً مِنْ صَهِيْلِ الجُرْحِ ، نَهْراً ، لِلْمَوَاوِيْلِ ،
وَلَيْلُ اللَّيْلِ يَنْسَى ظِلَّهُ مُنْحَدِراً مِنْ دَمْعَتَىِّ النَّهْرِ ،
سِرّاً حَامِلاً وَجْهِى إِلَى قَهْرِ المَدِيْنَهْ . . . . ؟

* * *





إنِّي أذْكُرُ نَبْعَاً ،
بَيْنَ عَيْنَيْكَ يُغَنِّي
ـ هَذِهِ الغَيْمَةُ مَا كَانَتْ بِلادِي
وَدُمُوعِي لَيْستِ النِّيلَ ،
فَهَلْ وَجْهُكَ مِثْلِي هَارِبٌ ،
خَلْفَ النَّوَاعِيرِ البَعِيْدَهْ . . ؟

❊ ❊ ❊

(تَنْدَةُ) الآنَ فَوَانِيْسُ الغِيَابِ .
وَمَوَاوِيْلُ احْتِرَاقٍ ،
فِي سَرَابٍ ،
مَطَراً كَانَتْ تُغَنِّي ،
عَنْ سُؤَالِي
كُلَّمَا تَصْحُوْ ،
شَبَابِيْكُ اغْتِرَابْ ،
وَالصَّدَى يَسْقِي فَضَاءً ،
بِالأَغَانِي
. . . أيُّ نَهرٍ ، سَوْفَ يَمْضِي فِي شِهَابِ . . ؟
إنَّني أذْكُرُ بَيْتاً وَرَصِيْفاً
فِي مَسَاءَاتِ المَنَافِيْ وَالصِّحَابْ
يَنْزِفَانِ القَلْبَ مِنْ مِلْحِ الطَّرِيْقِ .
رُبَّما ،
كَانَتْ سَمَائِي مِنْ ضَبَابٍ . .
وَنُجُوْمِي ،
تَرْتَدِي نَزْفَ الحَرِيْقِ .
تَمْنَحُ الصَّحراءَ جُرْحاً مِنْ يَبَابِ
مِنْ فَرَادِيْسِ الحَزَانَى ،
حَيْثُ نَبْقَى
فِي قَمِيْصِ الرُّوحِ ،
نَحكِي عَنْ إيَابٍ . . . . .
عَائِدَاً لِلدَّارِ ،
فِيْ عَيْنَيْكَ سِرٌّ مِنْ رَمَادِ الجُوْعِ وَالتَّبْغِ الغِنَاءِ . . .
آهِ لَوْ تَغْفُوْ قَلِيْلاً . .
كَيْ تَرَى وَجْهِي ،
رِيَاحاً فِيْ وُجُوْهِ العَابِرِيْنَا . . .
إنَّنا ، كُنَّا مَعاً نَبْحَثُ عَنَّا ،
فِيْ شَرَايِيْنِ المَدِيْنَهْ
وَعُيُوْنِ القَابِلاَتِ
كَانَ دِيسَمْبَرُ لَحْناً
فِيْ مَزَامِيرِ الفُصُوْلِ . . .
مَطَراً فِيْ صَرْخَةِ المِيْلاَدِ ،
مَفْتُوحَ الجِرَاحِ ،
رَحِماً مِنْ سَنَوَاتٍ مَا ،
وَأَرْضٍ مَا ،
يَقُصُّ الحُزْنُ عَنهَا
زَهْرَةً مِنْ جَسَدِ اللَّيْلِ البَعِيْدِ
طِيْنُهَا مِنْ كَلِمَاتٍ وَعُصُوْرٍ . . ◆

* تندة قرية فى جنوب مصر ولد بها الشاعر .

القاهرة ● العدد ٨٣ ● ٢٩ رمضان ١٤٠٨ هـ ● ١٥ مايو ١٩٨٨ م ● ٦

تأثير الماكياج والاكسوار والأثاث في التكوين المسرحي

عثمان عبد المعطى عثمان

أستعمل الماكياج منذ أقدم العصور للزينة لدى الجمهور ، ولتمثيل مختلف الشخصيات على المسرح فكان الرومان يصبغون شعورهم أو يبيضونها ، ويصبغون أقدامهم وركبانهم واستعملوا ألواناً شتى من المساحيق . كما استعمل المصريون القدماء الكحل والحناء ورسموا خطوطاً سوداء حول عيونهم ، ودهنوا أجسامهم بالزيوت العطرية ، لتبدو لامعة براقة .

وكان للاقنعة أهمية عظمى فى المسارح الرومانية والإغريقية للتعرف على الشخصيات فلونت الأقنعة ، وشكلت لتعبر للجمهور عن الشخصية التى يريد الممثل تصويرها . واستعمل الإفريقيون ، والساميون ، والصينيون ، واليابانيون ، والهنود وهنود أمريكا الحمر والماورى ، وغيرهم ، الأقنعة فى الحفلات والرقص الدينى ، كما استعملوها لبث الذعر فى قلوب أعدائهم وقت القتال .

وحتى العصر الإليزابيثى كانت تستخدم الأقنعة بمختلف أشكالها لأغراض التسلية المسرحية . فكان يستخدم قناع خاص لتمثيل كل شخصية أو عاطفة ، ونقشت على كل قناع ملامح خاصة .

ولكى يستطيع الممثل تحريك ملامحه التعبيرية فى سهولة ويسر ، ويمكنه تغيير معالم وجهه تبعا للأدوار التى يقوم بها ، انتشر استعمال الصبغات المسرحية والمساحيق على الوجه مباشرة فى الماكياج المسرحى .

وظلت طبقة الماكياج سميكة أشبه بالقناع حتى السنوات الأخيرة ، ثم قام الكيمائيون بعمل الكثير من الأبحاث والتجارب للحصول على مواد ماكياج تعطى مظهراً طبيعياً أو قريباً من الطبيعى قدر المستطاع ، وذلك بسبب تقدم طرق الإضاءة الحديثة الباهرة ، ودقة عيون آلات التصوير الفاحصة فى السينما والتليفزيون .

إن بعض المخرجين لا يحبون نعومة الوجه الناجمة عن استعمال الماكياج ، ويحاولون جهدهم الحصول على ما يسمى بالأثر الخطى Documentary effect فى إخراجهم بعدم استعمال الماكياج للرجال ، وفى بعض الأحيان للسيدات أيضا . ومما يؤسف له أنه فى أغلب الأحوال لا يبدو الممثل طبيعياً على خشبة المسرح ، إذ يضفى عدم استعمال الماكياج على الممثلين صبغة العمومية المألوفة . بإظهار كل عيب أو بقعة فى وجوههم . عندئذ تكون الحقيقة الواقعة مكروهة ، وتضيع إجادة الممثل فى تمثيل دوره ، لأن ذهن الجمهور قد يشرد عن متابعة الدور بسبب عدم استعمال الماكياج . وعلى أية حال . إذ أراد المخرج التمسك بالعمومية المألوفة ، فلا مانع من استعمال أقل قدر من الماكياج ، أو يستعمله بما يكفى فقط لإظهار الشخصية .

ويتحكم الضوء فى الماكياج المتقن — أى تقلل من أحكامه . كما أن الإضاءة الصحيحة وليدة الخبرة ، مساعد قوى لفن الماكياج . ومن ألزم الضرورات وجود التعاون التام بين أخصائى الماكياج «الماكير» ومهندس إضاءة المسرح ، للحصول على خير النتائج الممكنة ، إذ يمكن تصميم الأثر الضوئى ليكون متمما ومكملا للماكياج . ولا فائدة من أية تعليمات محددة يصدرها المخرج فى عملية الماكياج . إذ تختلف الوجوه .

والماكياج الذى يلائم شخصاً ما تمام الملائمة قد لا يصلح لشخص آخر . ويجب عند عمل الماكياج مراعاة ظروف الإضاءة ووضعها فى الحسبان ، فإذا كانت الإضاءة ستتغير من منظر إلى آخر تغيرا ملحوظاً ، وجب تغيير الماكياج تبعا لها .

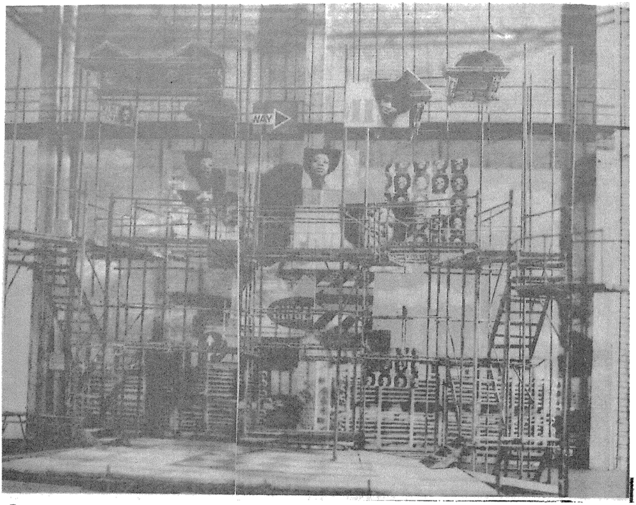
والشخص الوحيد الذى يمكن الاعتماد على حكمه فى ملائمة الماكياج للشخصية هو المخرج ولا أحد غيره . فهو الذى ينظر إلى الممثل النظرة الفنية المثالية ، وهو الذى يعرف حقيقة الموقف ، ويهمه كثيراً مناسبة هيئة الممثل للدور الذى يقوم بتمثيله .

والإكثار من الماكياج لغرض التنكر غير مقبول فى المسرح . ومن الأحسن الاقتصار على الضرورى منه ، فالماكياج ما هو الا وسيلة ملائمة الوجه للدور . والماكياج الظاهر يسبب تشتتاً لذهن المتفرجين .

ويمكن تجسيم وجه الممثل بالماكياج فى حدود المعقول ، فالأجزاء المراد أن تبدو غائرة تصبغ بلون قاتم ، والأجزاء المراد إبرازها تصبغ بلون فاتح . كما أن اللون الأحمر يجعل البشرة دائما قاتمة ، وعلى هذا تبدو أى منطقة مصبوغة باللون الأحمر غائرة قليلا .

وعند عمل ماكياج لتقليد منتصف العمر ، من الأوفق استعمال التجسيم بدلا من رسم التجاعيد ، وذلك لأن أبرع رسم تجاعيد تبدو كخط من الأوساخ عند رؤيتها من مسافة بعيدة .

ويمكن استخدام الأصباغ ببراعة وحذق ، فلا حاجة إلى استعمال الأحمر الظاهر وأحمر الشفاه للرجال ، ومع هذا فإن الشاب الأنيق يجب أن يبدو بلون وردى ينم عن الصحة ، وما يحتاجه من لون أحمر يجب أن يوضع فى أثناء التجسيم ، كظلال تحت الحواجب والأنف والذقن ، كما يمكن وضع لمسات خفيفة من الأحمر فى الزوايا الداخلة



للعينين ، وفى الخياشيم . ويمكن تقليد السن المتقدمة بوضع اللون الأخضر فى هذه المواضع ، كذلك تظلل السيدة العجوز وجهها عادة باللون البنفسجى .

وهناك عامل مهم يؤثر فى الماكياج ، وهو أثر المسافة Effect of Distance فالمسافة تطمس المعالم ، لذلك يجب تأكيدها حتى يراها النظارة الجالسون فى الصفوف الخلفية . ولسوء الحظ غالباً ما يكون التأكيد اللازم لمن فى الصفوف الخلفية على حساب من فى الصفوف الأمامية . ويبدو هذا بوضوح فى آثار معينة ، كالندبات .

والإضاءة المسرحية تبيّض ألوان الوجه ، لذا يجب على أغلب الممثلين والممثلات أن يلونوا جفونهم وحواجبهم ، ويصبغوا خدودهم باللون الأحمر ، حتى ولو كانوا يريدون الظهور فوق المسرح بمظاهرهم التى هم عليها فى الحياة العادية . وهذا لا يشمل ذوى الشعور السوداء والبشرة السمراء أو المتوردة ، الذين ليسوا فى حاجة إلى الماكياج ، وقلما تعكس الأضواء المسرحية على الممثل ظلالا طبيعية ، وهذا يجعل من الضرورى تقليد الظلال فى المنطقة بين الحاجب والجفن العلوى ، وفى المنطقة السفلى للأنف والذقن .

إذن فأهم وظائف الماكياج : أن الممثل يستعمله ليعطى المتفرجين وفى الحال الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التى يمثلها ، وصحتها ، وصفاتها الأساسية .

فإذا كانت الشخصية جشعة نفعية ، صمم الماكياج لينقل إلى المتفرجين هذه المعلومات ليعكس هذه الصفات وبعبارة أخرى ، الماكياج وسيلة فعالة لنقل أنواع معينة من المعلومات إلى النظارة دون ضياع ألفاظ أو وقت . . كما أن من وظائفه ـ كما سبق وقلنا ـ معادلة الأثر المبيض الناشىء عن الضوء الشديد المركز على المنصة . . وأخيرا فهو يؤكد بعض الملامح التعبيرية ، كالعينين والفم ، حتى يستعملها الممثل بحكم التعود لينقل مشاعره إلى المتفرجين فإذا ما أكد الماكياج هذه الملامح ، مكن الممثل من نقل إحساساته بدقة إلى أولئك الجالسين فى أبعد المقاعد بصالة المشاهدين .

ولما كانت العيون واحدة من أعظم مظاهر التعبير فى الوجه ، فإنها بحاجة إلى عناية خاصة لتحقيق كامل طاقتها ، ولذا يجب أن يكون الهدف إظهارها تماما ، ليراها جميع المشاهدين ، مع اجتناب جعلها تبدو غير طبيعية ، وهذا يتطلب كثيرا من العناية . فلتأكيدها يجب وضع خط رفيع قاتم اللون بفرشاة رفيعة ، أو بقطعة من أعواد تسليك الأسنان على حافتى كل من الجفن العلوى والسفلى .

ولجعل العيون تبدو أكبر من حجمها الحقيقى ، يمكن مد هذه الخطوط إلى ما بعد المآق الخارجية ، ثم جعلها تلتقى معا . ولزيادة التأكيد لعيون النساء ، يمكن صباغة الرموش بصبغة « ماسكارا » Mascara ، أو بالرموش الصناعية False eyelashes ، ولإكساب العيون تألقا إضافيا ، توضع نقطة حمراء عند الركن (الميق) الداخلى لكل عين .

وإذا أريد أظهار العينين جاحظتين ، فيمكن وضع ظلال بيضاء على الجفنين العلوى والسفلى ، وتظليل الحاجبين مع

حذف صبغة الرموش وخطوط العيون ، وإذا أريد ظهور العينين غائرتين ، فيمكن وضع ظلال بيضاء على الحاجب والحافات العليا لعظام الوجنتين وتظليل الجفون ، وما تحت الحاجبين ، وعند استعمال ظل العين ، من الأهمية بمكان مراعاة عدم ملء الظلال إلى جانبى الأنف ، إلا إذا أريد بالملء إكساب الوجه زيادة فى السن . وتميل الظلال الموضوعة على جانبى الأنف إلى جعله حاداً ، وجعل الوجه يبدو أكثر عمراً .

وتؤثر الملابس فى الألوان ، وفى الماكياج إلى حد كبير . وعلى العموم فأحسن ماكياج فى الضوء الهادى ، أو الملابس الزاهية الألوان ، أو الخلفية الزاهية ، هو الماكياج الزاهى اللون أيضا . أما فى حالة الملابس القاتمة أو الخلفية الأكثر قتمة ، أو الضوء الشديد أو الباهر ، فيفضل الماكياج الاقتم كذلك .

ومن الصعب السيطرة على الترتر Spang-les ، أو الذهبى Seguins أو خرج النجف Rhinestomes ، أم ماشابه ذلك من الأشياء البراقة التى تزين بها الملابس ، إذ أنها ذات سطوح عاكسة قوية تعكس أشعة الأضواء ، ولذلك يجب وضع محلول الشمع — Spray Type wax على هذه الأشياء ، وعلى أى حال براقة من المجرهرات لاطفاء بريقها ولألائها .

وعلى الرغم مما للماكياج من قيمة نفسية معينة النسبة للممثل ، فإن وظيفته الحقيقية من وجهة نظر المتفرج ، أنه يصد مفعول الإضاءة المسرحية ، ويرسم الشخصية ويساعد فى القاعات الكبيرة على تصويب ملامح الشخصية إلى الجمهور .

وتعدُّ الخاصية الثانية أهمها جميعاً ، فالسن والجنسية والصفات الشخصية من بين العوامل الحيوية التى يملك الماكياج المساعدة على نقلها ، إذ لا يوجد على ظهر البسيطة فنان للماكياج يستطيع أن يرسم بإقناع تعبيراً مأسويا مفجعاً على وجه باسم طروب مجرد من المخيلة .

كما يساعد الماكياج الممثل ، كذلك يجب على الممثل أن يساعد الماكياج ، فما يؤثر عن الممثلين المشهورين بأدائهم للشخصيات ، الاستحواذ على وجوه مرنة ، و « أرواح » مرهفة الحس ويتأتى التأثير المنشود عادة بالمزج الحاذق بين الماكياج ، والملابس والتعبير .

وعلى أية حال ليست كل أنواع الماكياج مما يتطلب تغيير ملامح الوجه . فهناك ما يعرف عادة باسم الماكياج السوى ، ولا يستهدف أكثر من تغييرات دقيقة غير جوهرية لا تكاد تذكر إذ يكون الدور قد وزع على الممثل طبقا للنمط الذى يتبدى من مظهره ولا يستدعى الأمر أكثر من توكيد الصفات التى يستحوذ عليها بالفعل . ويسفر مثل هذا العمل فى العادة عن محاولة لإبراز أشد قسمات الوجه جاذبية تبعا لذوق العصر ، وهو ذوق متغير .

فمنذ خمسة وعشرين عاماً كان ماكياج الأبطال المسرحيين ينزع بشدة نحو التشكيل الرومانسى بل و « طابع الحسن أيضا » . وكانت الحواجب والرموش تكحل بإفراط ، والخدود تصبغ بحمرة قانية ، والشفاه تدهن بسخاء ، أما اليوم فلا يلجأ الممثل إلى مثل هذا النوع من الماكياج إلا إذا كان عليه أن يمثل دور متأنق محدث .

ويعتبر ماكياج الشخصيات أكثر إثارة للاهتمام من الماكياج السوى ، حيث أنه يؤدى إلى تغييرات واضحة فى الملامح . هذا ويستعين الممثل بعدد من الوسائل الحرفية ، ففى كثير من الحالات قد يغير شكل الوجه تغييرا كاملا باستخدام معجون الأنف أو غيره من المواد اللدنة .

والمفروض أن ماكياج الشعر ينبغى إذا ما أعدّ جيداً ، أن يبدو مقنعاً عن قرب ، أو من الصالة على حد سواء . ويختار عادة لون الشعر المفتول الذى يناسب شعر الممثل .

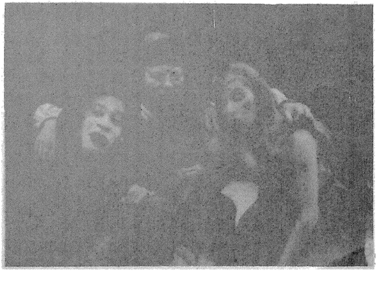
وأما من ناحية تأثير الإكسسوار والأثاث فى التكوين المسرحى ، فمن المعروف أن طراز الأثاث والاكسسوار اللذين يستعملان فى المسرحية ، يعتمد لدرجة كبيرة على المسرحية ذاتها ، كما يعتمد أيضا على المخرج ، الذى يجب ألا يقع تحت تأثير لياقة المصمم .

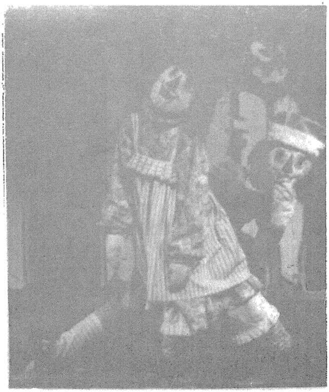
وحجم الأثاث أمر يجب أيضا على المخرج ألا يقع فيه تحت لياقة المصمم ، فحجم الأثاث أمر يجب النظر إليه باهتمام . ومن الأفضل أن تخطىء فى استحضار قطع صغيرة الحجم من أن يكون الخطأ فى كبر الحجم ، وبهذه الطريقة يمكن تجنب تغطية جزء كبير جداً من منطقة التمثيل يكون له أهميته .

وغالباً ما يتضمن المنظر العصرى تلك الأريكة المعهودة بكراسيها المريحة ، أما المقاعد العميقة فتوقع الممثلات فى صعاب مع ملابسهن ، فضلا عن أنه قد يصعب النهوض منها أو نقلها ، ولهذا يجب استعمال طقم من الكراسى الصغيرة خفيفة الوزن كلما أمكن ذلك .

ويجب على المخرج أن يبتعد عن وضع الأريكة فى مواجهة المتفرج تماما ، فقد تبدو عندما يجلس عليها أكثر من اثنين وهى فى هذا الوضع وكأنها صورة فوتوغرافية . وطالما كان الممثلون يستحوذون على أصوات جيدة التصويب ، فمن الممكن وضع ظهر الأريكة ـ كما هو مألوف تجاه الجمهور ، بدلا من وضعها بمفردها فى وسط الحجرة مقابل « الجدار الرابع » الوهمى » .

أما الأثاث فيفضل الابتعاد فيه ، عن الأثاث المصقول بدرجة كبيرة ، حتى لا يعطى إعكاسات ضوئية لا تريح عين المتفرج فى تكوين الصورة العامة للرؤية المسرحية ويمكن التغيير فى طراز الأثاث باستخدام الستائر المفروشة ، فمثلاً يمكن





بمفرش من القطيفة إخفاء معالم منضدة عصرية وجعلها صالحة لعدة عصور مختلفة .

ويجب ألا يستعمل المخرجون الزجاج فى التكوين المسرحى ، نظرا لانعكاساته المرتفعة بجانب خطورته فى حالة الكسر .

ومن المستحسن استعمال « الدوّاسات » على خشبة المسرح ، إذا أنها تمتص أصوات الأقدام ، وإذا تعذر الحصول على دوّاسة أو سجادة ، فيجب أن يطلب المخرج من الممثلين أن ينتعلو أحذية لينة قدر الإمكان ، حيث أن صوت النعال يشتت انتباه المتفرج ويحطم الإيهام المسرحى .

أما الصور فيجب إزالة زجاجها ، والمرايا يجب وضعها بانزواء لكيلا تضايق المتفرج بانعكاساتها ، وعلى أى الأحوال فجميع قطع الأثاث التى يدخل الزجاج فى تركيبها من الأسلم أن يخفف لمعان سطوحها ، وذلك يتغطيتها بشريحة من الورق الذى يتشرب الشحم ، أو يدهنها بالصابون أو « السبداج » ، بالرغم من أنه فى هذه الحالة قد يبدو الزجاج ملطخا .

وإذا كانت الساعة ستبدو واضحة فى التكوين المسرحى كشىء له ضرورته فى المنظر يجب أن تشير عقاربها إلى الزمن المناسب لأحداث المسرحية . أما إذا كانت الساعة مجرد قطعة لتزيين المسرح ، فيجب أن يكون وجهها منزويا عن المتفرج ، أو توقف عقاربها مع وجوب وقف دقاتها تماما .

والحليات يجب الاقتصاد فى استخدامها ما لم يكن المقصود منها إعطاء صورة للعصر الفيكتورى المكتظ بها ، وإذا لم تستدع الأحداث تحريك هذه الحليات فى أثناء التمثيل ، فيجب تثبيتها فى رف بسلك رفيع من النحاس ودبابيس رسم . أما الحليات التى توضع على الموائد والمنضدة وغيرها ، فيمكن تثقيلها بالرمل ، إذا كان هناك أدنى خوف من سقوطها .

وبالنسبة للسيوف فيجب أن يرتديها الممثلون فى فترة مبكرة من التدريبات ، لتجنب احتمال تعثرهم الخطير فيها ليلة العرض . والبنادق الخشبية القديمة يمكن أن تبدو مقنعة بعد دهنها باللون الأسود . أما فى حالة المسدسات التى يجب أن تطلق على المسرح ، فلابد أن تكون فعلية ، مع وجود الترخيص الخاص باستعمالها ومع استعمال الرصاص « الفشنك » بالطبع .

وبخصوص النقود المعدنية فهى سهلة التدبير . أما إذا كانت العملة ورقية ويستعملها الممثلون فى « رزم » فيمكن استخدام « رزمة » من قصاصات الورق لتبدو كرزمة أوراق مالية وذلك بأن تظهر على سطحيها العلوى والسفلى ورقتان ماليتان حقيقتان .

ويجب أن ينبه المخرج إلى طريقة استعمال الوثائق والأظرف ، فمثلا لا يجب أن يُغلق الظرف تماما ، بل نلصق حافة المظروف من قمته فقط ، لكى يتسنى للممثل فضة بسهولة وكذلك مع حالة وجود شريط قماشى مربوط به وثيقة ما .

والوثائق الأثرية والمخطوطات يمكن تمثيلها بالورق الأبيض السميك بعد دهنه باللون المناسب ، كما يستخدم الصلصال للأختام . ولا ننصح المخرج باستعمال الحبر الحقيقى فى المسرح .

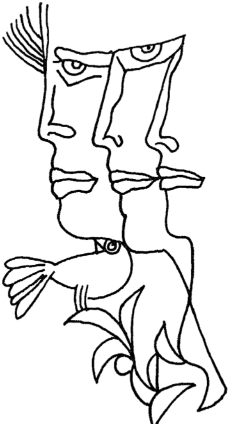
واللهب المكشوف على خشبة المسرح فيه خطورة . . لذا يجب على المخرج مع الطاقم الفنى والتنفيذى أن يتخذوا كافة الحيطة والحذر عند استخدام النار أو اللهب . ويفضل استخدام الكهرباء فى إعطاء هذه التأثيرات منعا لحدوث حريق .

أما فى حالة وجود أطعمة ، فيمكن استخدام الأطعمة الحقيقية ، غير أنها لا تكون عملية دائمة . وأحيانا يقتضى الأمر مع الممثلين التكلم فى أثناء الكلام ، ولهذا تفضل الأطعمة الطرية سهلة البلع . وبالمثل يمكن استخدام شرائح الفواكه بدلا من قطع اللحم والطيور وغيرها . أنا شرائح اللحم الكبيرة والأفخاد فيفضل عملها من عجينة الورق . . وشرائح الخبز المطلى بالزبد والسندونشات ، يجب أن تكون رقيقة بقدر الإمكان ، مع تجنب حشو الأخيرة بمواد يحتمل أن تربك الممثل كالبقدونس والخيار والطماطم . . أما الشاى والقهوة والكاكاو ، فيمكن تقديمها بالفعل وهى طازجة . أما الخمور والمشروبات الروحية فيجب عدم تقديم الحقيقى منها . ويمكن صبغ الماء أو الليمانادة بصبغة قرمزية ، أو سكر محترق لتبدو كالنبيذ . وبإضافة كمية قليلة من القهوة يتحول الماء إلى ويسكى أو براندى كما أن عصير البرقوق الممزوج بالماء يكون بديلا لطيفا للنبيذ البرتغالى ، ولتمثيل شراب الجن يكفى له الماء الصافى .

والتليفونات يمكن استعمال الحقيقى منها ، ويجب امتداد سلكها على الأرضية حتى يثبت فى قطعة خشبية بالجدار ، مع تغطية السلك وإبعاده عن أقدام الممثلين حتى لا يتعثرون فيه ذهابا وإيابا . إن القاعدة الذهبية بالنسبة للملحقات هى أن تبدو مناسبة لمقتضيات المسرح ، فالمناسب فى الحياة الواقعية ، قد لايكون كذلك على المسرح ، كما يظهر من اللون الحقيقى عندما تراه تحت الأضواء القوية ◆

من أوراق عبد الرحمن الداخل

مروان محمد برزق



للذى اعتنقَ القولَ
فلْيتّخذْ من عكاظْ
قِبلةً .
ـ مثل إصْطبلَ خيلٍ ،
لضبّاط حاميةِ الجند ،
ـ مدفأةً ،
للنساء العواهر .
فمداخلُ غرناطة
منذ زَجَّ بها ،
الفاتحُ العربىْ
بين فكي ملوك الفرنجهْ
أفْلتْ شمسُنا
فوق حيفا ويافا
والمخانيثُ ،
كانت ترودُ المساجدَ ،
والمدنُ العربيّةُ
سائرة نحو طنجهْ
وإلى القات
واقتناء المساحيق
سيرُ الفاتحين
أضحت فى مصاف الخرافات
فى عصر وأد الرجال ،
اقتتال القبائل ،
(من ورثو اللّات ،
(هابيلَ ، قابيل ،
ثمَّ أباحوا ،
لاستلاب غنائمِهم
فى مصارف بيع الرقيق
أشهراً حرماً
يذكر الفقراء بها
من صلبوا
فوق جذوع النخيل

* * *

الجرحُ عاموريه
والبحرُ فى قرطاج
انواؤه القزحيه
من زبد الأمواج
وعقبة المسجى
والقمر الوهاج
كان السنا والسراج
بين الليالى البغيه
ودرعُنا والسياج
يوم الحتوف العتيه

* * *

اين معتصماه ؟!
وشمهورشُ المتربعُ فوق الجماجمْ
والمسالكُ مغلقة
إلا لمن حملوا ،
شارةَ الإنتشار السريع
« والقادسيةُ والقدسُ »
أقنعةُ الحمل الذئب
انها قدرُ الوَهن
وخلاص الجياع ◆

العطايا

عبد الحكيم حيدر

أعطانى الرجل البلحة الملساء ، فصدقته ، أنه ينوى لى حباً - مدفوعاً به - من كل شرايينه .

كانت أوداجه منتفخة وحمراء ، فقلت : هذه من بيته . كان جدّه تاجراً ، يأتى بالحلوى من الشام ، والشاى من غيط الشيخ أبى نواس ، وقد أرسل لاولاد خالى يوماً فانلات صفراء عندما كان خالى محبوساً ، وكان الشيخ أبو نواس مرسوماً على صدور أولاد خالى العرقانة ، وهو يبتسم ، ويصب من براد الشاى الطازج جداً فى الأكواب المتراصّة .

الرجل المنتفخ الأوداج علمنى أن الجلد ميت : ميت ، وأنا الجلد الحى : لأولاده ، ولا يبقى لنا من الدنيا سوى اللقمة .

مسكت البلحة ، وقلت : الرجل المنتفخ الأوداج يعمل فى هيئة حكومية محترمة ، وأولاده حمرٌ ، مثل تلك البلحة ، وأنا ليس فىّ عرق ينبض ، ولا يعنيه من أمرى شيئاً ، فلماذا يكرهنى لحساب الذقون ، وذلك أمامى ، وأحياناً يجرجنى ، ومع آخرين - خلف ظهرى - يشتمهم لحسابى ، وحبه يزيد يوماً عن آخر . تعجبت ، ورنوت للبلحة .

فجأة - وأنا جالس على المقهى - رأيت الاعضاء « والكُبارات » وكل الدنيا حول عربة صفراء تلمع مثل الشمس ، ووجدت أيضاً كل زكائب تموين البلدة ، والسلطة ، والقاضى ، والباشا ، والدولار ، والطربوش ، وخيول محمد على باشا ، والهكسوس ، وعساكر المطافى ، والبلدية حول العربة .

كان فى العربة أمير ، وحوله حاشية لا أعرفها . دققت النظر ، فرأيت المنتفخ الأوداج يكسر على عينه من الشمس ، ويدارى صلعته البادئة فى الزحف بجريدة مطوية ، فعرفت ياأخوانى سر البلحة ، وبلعت السر بجرعة ماء ، وكسرت البلحة باسنانى ، فَخَرَّ الدود ◆



اثر التغيرات الاجتماعية على الشكل الروائى فى مصر

من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٨٥

قطب عبد العزيز بسيونى

رسالة دكتوراه للباحث/ محمد أحمد بـدوى ضاهـر ــ كلية الآداب جامعة القاهرة

تنحو الدراسات الأدبية مناحى شتى فى تفسير الظاهـرة الأدبيـة . وتتعقـد هـذه التفسيـرات بمقدار تـطور تلك الظاهـرة . وكان لابد من ظهـور مناهـج تواكب تلك الحركة الابداعية النـامية ، لتقف بنـا على رصد تلك الظاهرة فى قوتهـا معللة أسباب تواجدها فى حركة جدلية بين الواقع وحركة الإبداع المنتج فى حقبة تاريخية معينة . ولما كان الإبداع دائما يتأثر بمعطيات العصر وبما يحمله من تيارات فكرية وثقافية فإن الرواية العربية أرتبـطت منـذ نشـأتها بـالـواقـع الاجتمـاعى ارتبـاط رحم واحـد ؛ يؤثـر كلاهما فى الآخر تأثيراً واضحاً ونستطيع أن نرى صورة أخرى للمجتمع المصرى من خلال الرؤية الروائية المعاصرة . من أجل هذا كانت رسالة الباحث محمد أحمد بدوى ضاهر . الذى عرض فيها لعلاقـة الشكل الروائى بالتغيرات الاجتماعيـة فى مرحلة هـامة من تـاريخنـا المعـاصـر (١٩٦٥ ــ ١٩٨٥) توخى فيها الـدقة لابـراز حركـة الإبداع الروائى من خلال جيل الستينيات مقـارنا عـطاءه بمـا قبله ومـا بعـده . وكـما تصدى ، لأعمال الأدباء الذين كان لهم دور بـارز فى تطور هـذا الفن بالنقـد والتحليل والمواجهة وتفجير القضايـا حول إبـداعهم رابطا هذا بحركة نمـو المجتمع والتغيـرات المصاحبة له فى تلك المرحلة . وإذا كـانت هذه الرسـالة كُتب لهـا النجاح من خـلال اكتمـال أدوات صاحبهـا ووعيـه بحـركـة الابداع الروائى . فضلاً عما له من أعمال إبداعية فى مجالى القصة والشعر فإنها حظيت بنخبة من كبار الأساتذة أثناء المناقشة حتى تحولت المناقشة إلى مناظـرة علمية مليئـة بـالاثارة والجـدل والحيـويـة وهـم الاستـاذ الدكتور عبد المنعم تليمه الاستاذ الدكتـور عبد المحسن طه بدر ، والاستاذة الدكتورة لـطيفة الـزيات . وهـذه الرسـالة جـاءت مزدوجة الهدف تحاول من جهة تمثيل الإنجاز الروائى لجماعة الستينيات ومن جهة أخرى تتبنى طريقة فى الأداء النقدى ، وهـى ربط النص بالمجتمع وبما يحدث له من متغيرات تنعكس بصورة واضحة فى إبداع الأدباء . وإذا كان النقد يتجه إلى اجتماعية المضمون دون الشكل فى معظم الأعمال وبهذا يبدو ناقصاً فـإن هذه الـرسالـة تؤكد الاهتمـام بالنص باعتباره خبرة جمالية تربط بين الفكر والتعبير عنه . وهـذا ما دعى إليـه النقـد الحديث الذى ، يتبنى تأسيس علم للنصّ قادر على ربط الأيدولوجى بالجمال الشكلى والنص جمالٌ لأوجه متعددة ويمكن دراسته من زوايا عديدة بوصفه ممارسة لغوية متميزة تتجاذب وتتنافر حولـه الأفكار والنـظريات ويظل ــ مهما أُخِذ منه ــ وفيًا لطبيعته . وقد بلغت دراسة النص فى عصرنا درجة عالية من التخصص الـدقيق وهو مـا يتبـدى فى الـسعـى إلى ضبط المـصـطلح وإرهـاف الأدوات الاجرائية .

والنص يحتاج إلى تسلح الناقد بأسلحة معرفية كثيـرة يرتكـز عليها للكشف ثـراءه وتعقيـده . كـما أن تعـقـد النص الأدبى يستـوجب وضعه فى سيـاق أنظمـة أرحب لتبين عـلاقتـه بمـرجعـه ولغتـه وسيـاقـه الاجتماعى والايدولوجى ولذلك حاول هذا البحث أن يـدرس النصوص فى سيـاقين همـا : السيـاق النصِّى وسيـاق التـاريخ الاجتماعىّ .

: لمَاذَا كَانَ أُدَباءُ السّتينيات .

: كان للباحث موقف من الاختيار الذى ينبع من قناعـة فكريـة وفنية لـدى أعمال الأدباء . فلقد اختار أدباء هذا الجيل لأنـه يرى أن روايتهم فى مصر تمثل حاضر الرواية ومستقبلها . ولأن هؤلاء الأدباء بما انتخبوا وأضافوا ورفضوا من أشكال الكتابة وصلوا إلى درجة عالية من التبلور وبروز القسمات مما يحتم ضرورة إنتاجهم وتحديده فى السياق الاجتمـاعى والفنى . وقـد تعـرضـت الـدراسات الأكـاديمية بـإسراف فى دراسـة نصوص الأدباء الكبـار الذين يمثلون رواد القصة والرواية والمسرحية لما لهم من مزية فى نتاج الرواية لكن لم تتجاوزهم إلى غيـرهم من الأدباء الذين يمثلون لحظات مهمة فى سيـاق الأدب وممن أكـملوا جهـودهـم أو تقاطعوا معهم وأضـافوا إلى أعمـالهم . والواضح أن الدراسات الأكاديمية أسرفت فى دراسة الثابت المستقر الذى تـأكد لـدى الجميـع أهميته حتى ظن البعض أن الأدب تـوقف لـدى الـرواد فى القصـة والمسـرح وأمثالهم فى الشعر ولذلك ما تزال الدراسات الأكاديمية فى معظمها محجمة عن التصدى لكثير من قضايا الكتابة الحديثة ؛ كقصيدة النثر أو شعر العامية المصـرية أو القصيـدة المدورة . وهى كلهاقضايا تتسم بالخصوبة والحضور والحيوية .

ولـذلك غـامـر البـاحث بـالتصـدى ، لا نتاج أدباء دون إيثار السلامـة والانتظار حتى ينقشع الغبار ويتضـح المنتصـر من المهزوم فالباحث يرى ، أن كتابتهم مغامرة فلا أقل من المغامرة فى دراستهم .

الصعوبات التى واجهة الباحث :

واجهت هذه الدراسة مجموعة من الصعاب أهمها : ـ

(١) ضآلة الدراسات التى أهتمت بعلاقة الشكل وربطه بالواقع الاجتماعى مما جعل الباحث يعتمد على نفسه فى تكوين مادته العلمية التى تتواءم وطبيعة البحث وأهدافه .

(٢) والمشكلة الثانية تتعلق باختيار نصوص التحليل . ومن المعروف أن أدباء الستينيات كان لهم إنتاج وفير لما يتميزون به من غزارة فى الأنتاج كماً ونوعاً . وهذه الكثرة والتنوع تحتاج إلى باحث يتميز بالمثابرة والصبر على فرز وغربلة هذا الانتاج للخروج منه بنصوص توافق طبيعة البحث .

كما أن هذا الانتخاب النصّى فى نظر الباحث قام على معيار فنىّ وأدبى يؤكد أصالة البحث ومنها اختيار النصوص التى يتحقق فيها أكثر من غيرها قيمة أدبية على مستوى الشكل والدلالة كما أنه اعتد بوعى الكاتب من خلال النص الأدبى وتشكيلاته اللغوية ونمائها مع سياق ينطوى فيه الثراء والتطور . وكان أهتمام الباحث بوظيفة الشكل من المعايير التى حكمت هذا الأنتخاب لما للشكل من أهمية بالغة فى فهم أصالة الكاتب وانتماءاته السياسية والدينية والاجتماعية والفكرية .

*** تقسيم الرسالة :** تحتوى هذه الدراسة على قسمين دون مداخل أو مقدماتٍ نظريةٍ محاولا أن تكون المقولات النظرية جزءاً عضويًا من نصّ الدراسة ولهذا لم يك ضروريا ـ فيما يرى الباحث ـ أن يتورط فى نقولٍ وترصيعاتٍ عن كتبٍ غربية لا تبدو وثيقة الصلة بممارسته النقديةُ .

*** الفصل الأول :** والفصل الأول من القسم الأول درس الباحث فيه ثلاثة نصوص لكتاب الستينيات رأى أنها تمثل سياقاً لقراءة وفهم هذه النصوص وهى « أيام الانسان السبعة » لعبد الحكيم قاسم و « الطوق والاسورة » ليحى الطاهر عبد الله والزينى بركات لجمال الغيطانى .

وهذه النصوص ــ كما يراها الباحث ــ تلوذ بجماليات التشكيل الفلكلورى والتراثى وتعتد بأن تبحث عما يشكل عناصر عضوية فى الثقافة القومية .

*** الفصل الثانى** : قام الباحث بدراسة روايات « راما والتنين ، والزمن الآخر » لإدوار الخراط . و « مالك الحزين » لا براهيم اصلان ، ونجمة أغسطس لصنع الله ابراهيم ؛ مركزاً على كيفيات وضع انجازات الرواية العربية فى سياق نصى يعبر عن واقع مختلف مغاير هو الواقع المصرى والعربى . وقد درس الباحث هذه النصوص محاولاً أن يبرز دلالتها فى أرتباطها بالمدلول .

أما القسم الثانى من الدراسة فقد حاول الباحث فى الفصل الثانى فيه أن يضع جماعة روائى الستينيات فى سياق التكوين الاجتماعى المصرى ، بعد أن قام الباحث بتكييف المصطلح فيما عرف بالفريق الأدبى وختم الفصل بمحاولة إدماج إنجازات كتاب هذه الجماعة على مستوى التشكيل النصى فى سياق المجتمع المصرى الحديث وخارجه .

أهم النتائج التى توصل اليها الباحث :

ولقد تبين للباحث من خلال دراسة النصوص لأدباء الستينات أننا بإيزاء سعى جاد إلى تأصيل رواية ولاؤ ها بدأً للواقع التاريخى بكل كثافته وبصماته الخاصة ووطأته التاريخية . ومن ثمّ جاوز هؤلاء الأدباء سابقيهم إلى كثير من أشكال البناء الروائى الغربى من هذا الواقع .

وحاولوا أن يعيدوا إنتاج واقعهم من خلال صراع فنى فى تنمية النصوص لهذا الواقع . وهى تنمية قادتهم إلى رفض استراتيجيات البناء وإزاحتها من بؤرة المشهد الأدبى وإلى تبنى استراتيجيات أخرى ، قاموا بتكيفها مع معطيات خاصة وإلى إبتكار وسائل جديدة فى تشكيل العمل وبنائه .

ويرى الباحث أنّ نتاج هذه الجماعة لا تجمعه تقاليد فنية محددة ، أو شكل واحد أو مدرسة أدبية معينة : بل تجمعهم هموم عامة تنطلق من الواقع الاجتماعى المعاش .

وقد نتج عن هذا أننا بإزاء أشكال متعددة تجمعها سمات فضفاضة حيث نجد الرواية المتعددة والأصوات ، والرواية المعارضة ، والمفارقة ، الوثائقية ورواية الأطروحة . . . . الخ .

وهذا التنوع لا يقتصر على الجماعة وإنما يتبدى واضحا فى إنتاج الكاتب الواحد وفى الفترة الواحدة .

* أهم الملاحظات على الرسالة :

أولا ملاحظات ا. د . لطيفة الزيات : فجرت هذه الرسالة حواراً علمياً أتسم بالحيوية والاثارة أحياناً والهدوء والاقناع مرة أخرى فى جو تحوطه الجاذبية العلمية والجدلية المنطقية وكان السؤال الأول

س : لماذا أدرجت الفصل الذى تناولت فيه التكوين المصرى الحديث فى القسم الثانى من الرسالة وليس القسم الأول علماً بأن التاريخ الاجتماعى هو الأصل وهو المرجع للجمال ؟

جـ : وقد أجاب الباحث قائلاً : « لقد فعلت هذا للاسباب الأتية : ــ

أولها أننى لا أريد أن أصادر على معطيات النصوص حتى لا تكون فكرتى المسبقة تقودنى إلى لى عنق النصوص ، وتركت النصوص تتحدث بنفسها وحاولت أنْ أخذ النصوص باعتبارها معطيات يمكن أن تقود إلى نتائج وفى القسم الثانى حاولت أن أدمج هذه النتائج التشكيلية فى السياق الثقافى والايدولوجى بوجه عام ؛ متخوفاً من أن تكون البداية بالاجتماعى حجر عثرة فى رحابة تحليل النصّ ومرونته وحتى لا أنزلق إلى نوع من إقامة التماثل بين البنية الاجتماعيّة والبنية الجمالية .

س : لا أحد يوافق على إقامة هذا التماثل السعيد كما تسميه ولكن فى الواقع أن رسالة مثل رسالتك « تحليل البنية الجمالية » يكون دائماً من منظور اجتماعّى تاريخى سواء وعيت بهذا أم لم تع . وهذا هو الواقع فى تحليلك للنصوص فى القسم الأول . فأنت تحلل نصوص الستينات كرد فعل للأيدولوجية السائدة فى تلك المرحلة وكآليات تكوينية مناهضة لهذه الايدولوجية فهل توافقنى على ذلك ؟

جـ : أنا طبعاً موافق ولكننى حاولت الربط بين البنيتين الاجتماعية الأدبية .

س :فى القسم الأول وقبل أن تعرض للتكوين الاجتماعى الذى لم يضف إلى جديدا وسأذكر لك الآليات التى تعاملت معها كرد فعل للأيدولوجية السائدة فى الستينيات من خلال هذا المنظور التاريخى الاجتماعى الذى أشرت إليه أحياناً ولم تشر إليه فى معظم الإحيان ولقد اكتسبت بعض آليات التكوين الفنى دونما عداها مركز الصدراة فى التحليل ومنها على سبيل المثال : تعدد الأصوات فى النصّ كبديل لهيمنه الصوت الواحد فى الأيدولوجية السائدة وكذلك تعدد المراكز كبديل للمركز الواحد وكذلك رفض المسلّمات وأعتبار الحقيقة نسبية .

هذا يعنى أنك عندما كنت تحلل لا يمكن أن تحلل البنية الاجتماعية فى رسالة عن أثر المتغيرات الاجتماعية على الشكل الروائى دون أن يكون هذا التحليل من منظور ما وإلا وقعت فى التقنيات .

سواء ووعيت أو لم تع فالتحليل ليس بريئا ولا محايداً لذلك كان من الأولى أن تبدء بالاجتماعى ولا تقصر الجمالى قصراً للتكيف مع الاجتماعى .

جـ : لقد رصدت مجموعة من الأشياء مثلا : ذلك المسعى لدى أدباء الستينات فى جزء كبير أو فى تيار من تيارتهم لا كتشاف أدواتهم البنائية والتشكيلية من خلال معطيات الواقع الشفاهى والطقس اليومى .

ورجعت إلى موقف من الأيدولوجية المصرية ليس فى ظل سلطة يوليو فقط ولكن فى ظل سلطة التكوين المصرى الحديث بكامله كنوع من الاجابة على السؤال الشهير الذى طرح منذ رفاعة الطهطاوى وما زال يطرح إلى الآن : وهو الموقف من التراث والموقف من أوروبا .

وأتصور أن ما يفعله جمال الغيطانى أو يحى الطاهر عبد الله وعبد الحكيم قاسم ومحمد مستجاب فى كثير من أعمالهم هو نوع من الرد من خلال النص ، وطريقة الأداء على موقف الايدولوجية الذى لم يكن علميا بالمعنى الكامل .

س : أنا موافقة تماماً على هذا الرد : ولكننى أسأل عن آليات وليس عن مواقف والآليات منها على سبيل المثال : موقف الراوى أو مجموعة من الرواة موقف الحياد من المادة أو بالأحرى موقف التسجيل والمتفرج .

ومن ذلك مثلا غلبة الوصف على السرد الذى يتفتح الحديث من خلاله أمام أعيننا وانتقاء العنصر الدرامى وبالتالى تقلص

الحوار . هذه الآليات توقفني على أنك رصدتها بالنسبة لكتاب الستينيات أم لا ؟ وهل أرجعتها إلى محتواها الاجتماعي ؟

جـ : أنا حاولت أرجاعها للايدولوجية على أساس أن الأيدولوجية هي الوسيط بين الأديب والواقع .

س : أنت على هذا الإختيار أرجعتها للأيدولوجية والتعدد للأحادية في غيبة المد الثوري الجماهيري ، وغيبة ديمقراطية صنع القرار والتأثير في صنع القرار في الستينيات ؟

جـ : يمكن أن يكون هذا صحيحاولكنني استعرت بعض آراء الباحثين الذين يؤكدون على أن أنتقاء الحوار في كثير من الأعمال ووجود المونولوج أو الصوت الواحد هو نوع من الإشارة إلى ما كان يسود الواقع المصري ، في الستينيات .

س : شكراً على هذا الرد .

س : النقطة الثانية منهجية أيضا :

من المفروض اننا عندما نبدأ الرسالة نبدأ بأسباب اختيار كتاب دون غيرهم ونصوص دون غيرها وبكافة التعريفات التي تخدم هذا الاختيار ومن المفروض أيضاً أن نرسي قواعد البحث التي تعمل على أساسها سواء كانت هذه القواعد أطروحات نظرية أو نقدية أو تعريفات لمصطلحات يتم استخدامها في السياق وبذلك نمهد لصلب البحث والخروج بنتائج . فهل فعلت هذا ؟

جـ : إنني اتصور أن تصدير العمل بمجموعة من النصوص أفضل من حشد النقول والترصيعات في بداية البحث لأنها أحياناً لا تكون بها إضافة ولأنني غير مؤهل للإضافة إلى ما سأنقل عنهم . وفي هذه الحالة لن أعرض بشكل صحيح النظريات التي سأنقلها ولكنني سأضطر لتحديدها فقط والإشارة إليها .

س : أنت تعقد مقارنة متصلة بين نصوص الستينيات من ناحية وما جئت به من نصوص من ناحية أخرى وبتحليل النصوص لجيل الستينيات يتوفر لك طرف من الأطراف في المقارنة دون الطرف الأخر فلماذا لم تحلل بعض النصوص السابقة لتكتمل أطراف المقارنة . كما أن الإحكام التي أصدرتها على كتاب ما قبل الستينيات تتسم بالعمومية وانعدام التفرقة بين كاتب وآخر فهل يجوز هذا في رسالة أكاديمية ؟

جـ : إذا كانت نتائج الدراسات السابقة 'نتخبت معرفة علمية بنصوص هؤلاء السابقين على أدباء الستينيات وحددتها .

فمثلا يوسف السباعي من الرومانسيين والبطل عنده هو المنتمي إلى الطبقة الوسطى وغيره من الأدباء .

س : أنت تنصف أدباء الستينيات على حساب الأدباء المتأخرين وكأن المتأخرين نبت شيطاني .

كما أنك تدافع عن الغموض على أساس أن الواقع المعقد يتطلب بالتالي تشكيل وتكوين فني معقد . فالى أي حد يمكن أن نعقد هذا التشكيل الفني دون أن تسقط في فوضى اللا فهم الذاتي أو في فوضى الطبيعين في تتبع التفاصيل وإلى أي مدى يتطابق تعقيد الواقع الاجتماعي بالشكلانية من جهة التمثيليين في غلبة الذاتي على الموضوعي .

كما أنك ذكرت أن الغموض فضيلة كيف ؟؟

جـ : إنني أرفض الغموض في حاله واحدة إذا كفّ النص الأدبي أن يكون رسالة بالمعنى اللغوي .

س : نحن لا نطلب يكون رسالة بل نطلب أن يكون دلالة مفهومة .

س : لقد أدنت الكتاب المتصلين بالسلطة وبرأت ما عداهم . على أي أساس كانت الأدانة والبراءة ؟؟ ولن أطلب منك أجابة لأنها تحتاج إلى وقت طويل ؟ وأهنأك على ما قدمت من عمل عظيم وشكراً .

مناقشة أ . د عبد المحسن طه بدر وأهم ملاحظاته :

نحن بصدد رسالة من نوع جديد تختلف عن أساليب الرسائل الأخرى فهي محاولة تصدى فكر لفكر حاول صاحبها أن يفسر فكراً ويمتلك موقفا وله لغة دقيقة بعيده عن الثرثرة .

والرسالة عن « أثر التغيرات الاجتماعية على الشكل الروائي في الرواية العربية المعاصرة » وهذا العنوان يحدد المحاور وزاوية النظر وهي محاور التغيرات الاجتماعية وأنت تؤمن أن المجتمعات تتغير وأنها حين تتغير تؤثر على الشكل الروائي . وأنت أخترت هذه الزاوية فهل يجوز أن تؤخر فصل التحولات الاجتماعية ؟

وأنت محكوم أولا وأخيراً بهذه الزاوية التي ينظر منها للدراسة . فإذا اتفقنا على هذه المقولة ابتداء فماذا حدث ؟

أنت تخاف من الذين ينحازون للمضمون في الأعمال الأدبية وبالتالي دخلت من الباب الضيق ألا وهو الأثر على التشكيل ومن هذا المنطلق أسألك : هل يجوز أن تنسى أن النص دالّ وله وظيفة وله رسالة من تعبير آخر . ألا تشعر وأنت تأخذ على الآخرين الانحياز إلى المضمون ؟ إنك أنحزت إلى الشكل . ألا تشعر أنك انحزت إلى الشكل لدرجة أنك استخدمت ألفاظا غير أخلاقية في نقد أعمال وفكر بعض الناس الأدباء مثل « مبذولة » وأفكار بذيئة . . إلخ هل هذه أخلاق باحث مثلك ولماذا انحزت للشكل على حساب المضمون ؟

جـ : نعم أنا منحاز للشكل الموظف باعتباره مظهراً لهذا المضمون :

س : مع أن هناك أفضل منهم من نفس الجيل ؟

ولو كنت مخلصاً حقاً لما قلت أن هناك انقطاعا كاملاً بين أدباء الستينيات وماقبلهم نليس هذا جدلا بأي معنى من المعاني . ولو كنت مؤمناً بالجدل وهو تولد الظواهر من بعضها لما قلت بهذا الانقطاع ؟

س : إنني لم أقل بالانقطاع المطلق بل هو انقطاع عن المؤسسة الأدبية المصرية عداءً للعمل الأدبي بمستواه الرفيع . ومن أجل هذا ركزت على مدرسة يوسف السباعي ومحمود كامل وقلت إن نجيب محفوظ وابراهيم المازني ويحيى حقي مثلا هم أقرب الناس من كتاب الستينيات ومثلت لهذه المقولة من كلامهم أما أمر الانقطاع فهو نسبي قريب .

س : لقد استعملت مصطلح الأيدولوجي بشكل مختلط فماذا تقصدبه ؟

كما أنك ذكرت أن جيل الستينيات هو حاضر ومستقبل الرواية العربية . فمن منا يستطيع الحكم على المستقبل ؟ ولماذا يكون المستقبل عقيماً هكذا ولماذا تصادر على مستقبل الأمة ؟

جـ : أنا وجدت أعمال هذه المجموعة تعرض نفسها على حاضر الرواية العربية بل في تشكيل الرواية في المستقبل .

س : أنت منحاز للعلم والنقد والتحليل فلماذا استعملت اللغة الشاعرية وليس التقريرية المباشرة ؟

تلك كانت أهم الملاحظات على الرسالة التي إتسمت بالحيوية والجدل والحوار العلمي الساخن حتى امتلأ المدرج في آداب القاهرة بالحاضرين من أساتذة الجامعة إلى رجال الاعلام والصحافة . . . وغيرهم .

وفي نهاية المناقشة منحت اللجنة الباحث درجة الدكتوراة بمرتبة الشرف الأولى ◆

سينما الرعب : وحوش الشر

د. جمال عبد الناصر

إن فن تعذيب النفس شىء قديم وله تقليد أدبى حافل . فعندما رفض الإنسان القلق النفسى والشقاء الناجمين من تأمل قسوة الحياة ولغز الكون ، راح يشغل نفسه بالجن والعفاريت . هنا كانت حاجة الإنسان الملحة لدخول عالم الوحوش . فمن أحب الأشياء إلى أنفسنا نحن البشر هو أن نتحلّق حول نار موقدة تاركين الدنيا تعج فى الظلمات من خلفنا كى نتبادل فى شغف أطراف الروايات المروّعة . ونحاول من خلال ذلك أن نروّض كل ما استعصى علينا فهمه من أمور الشذوذ والغموض والخطر والشر ـ سواء فى داخل أنفسنا أو من خارجها ـ بأن نعطى لكل منها إسما أو ننسج رواية من حولها . ولكن لم نفعل ذلك ؟ وما هى مظاهر الرضا والتطهير فى عملية إبداع القصص الوحشية التى تفزعنا إلى حد الجنون ؟ يبدو كما لو كان ضروريا أن نستجمع كل مخاوفنا لنعكسها ظاهرياً ونهبها وطناً وعنواناً وزياً مناسباً لتجسّدها . فالإنسان يخشى كل ما هو مجهول ، ولذا إذا ما عرف على وجه التحديد ماهيّة الأشياء التى تفزعه فإنه حتما يتغلب عليها بل ويتعلق بها .

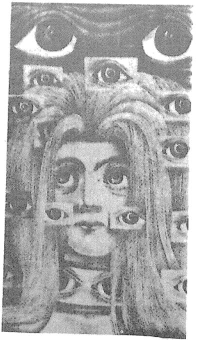
إن ارتباط الإنسان بالوحوش يرجع إلى وقت بعيد يصعب تحديده . ترى ما أصول هذا الارتباط ؟ هل هى ذكريات قديمة لها جذورها الشعبية أم هى صور ذهنية مشوشة لمخلوقات دبت فوق البسيطة فى يوم ما ؟ ومن أى مصدر نبعت تصوراتنا عن عالم الوحوش ؟ فمن هذه التصورات على سبيل المثال ـ والتى لا غنى لذلك العالم عنها ـ ضخامة الحجم (ولو أن هذا لا يعنى بالطبع أن كل ما كبر حجمه زادت رهبته) . فلفظة وحش اشتقت من أصل لاتينى (monstrum) ، أى المعجزة الالهية . ويعود بنا هذا إلى أساطير بلاد اليونان القديمة التى تزخر بقصص الوحوش . فلقد حكم الجبابرة العالم قبل آلهة الأوليمب ، وانحدر الجبابرة من نسل (يورانوس) و(جايا) أى السماوات والارض ، وكانوا مخلوقات هائلة لا حدود لها . فحرّض (كرونوس) هؤلاء الجبابرة ضد أبيهم فثاروا عليه ومزقوه إرباً .

إلا أن (كرونوس) نفسه علم فيما بعد أن أولاده ـ الذين أنجبهم سفاحاً من أخته (ريا) ـ على وشك أن يسفكوا دمه أيضاً ، فأكلهم على الفور جميعاً عدا (زيوس) الذى نجا بأعجوبة . ولعلنا ندرك من هذه الأسطورة أن قتل الآباء والأطفال ومضاجعة المحارم وأكل لحوم البشر ترتبط إلى حد بعيد بالحجم الجسمانى الهائل . فراح (زيوس) يُعِدُّ فريقاً من المخلوقات السرمدية أى الآلهة الأولمبية ليتصدى للجبابرة ، إلا أن هؤلاء الآلهة كانوا أقرب إلى الحجم الإنسانى .

ورغبة الإنسان فى تصوير المخلوقات كوحوش ضارية لم تهدأ قط . ولعل (المينوطور) (Minotaur) ـ وهو حيوان نصفه على صورة رجل ونصفه على صورة ثور ـ من أشهر الحيوانات التى صنعها خيال الإنسان . كانت أمُّ هذا الحيوان (باسيفاى) زوجة ملك كريت (مينوس) قد هامت حباً بثور أبيض ضخم برز لها ذات مرة من البحر ، فلجأت إلى (دايدالوس) ليحّولها ببراعته إلى بقرة صغيرة جميلة ، تتصل بعشيقها الثور دون أن يدرى أحد . وبمجرد أن وضعت « مينوطورها » الصغير تلقفه (دايدالوس) ليرمى به فى تيه من صنعه . فراح الحيوان التائه يسد رمقه بوجبة خفيفة مكونة من سبع من العذارى وسبعة من الفتيان سنويا . إلا أن أحد ضحاياه ـ وكان اسمه (ثيسيوس) ـ تصدى له وطعنه بسيفه المرصود . ومثل هذه الأسطورة تبين لنا كيف تولدت فكرة الحيوان الوحش عن أحداث شبه حقيقية . فمن الحقائق التاريخية أن أهل أثينا وكريت تعاركوا كثيراً مما أرغم الأولين على دفع الاتاوات للملك كريت . وذات مرة أرسلوا إلى قصر الملك ثمرة ما ، فأقيمت الاحتفالات وشاهد الناس رقصة الثور حيث زاغت أبصارهم من هول تلك الرياضة التى حاول فيها الفتية أن يصارعوا الثيران ويقفزوا من فوق ظهورهم . وهكذا فإن الصلة المتعلقة بالثور كانت موجودة منذ القدم ومنها تطورت

الأسطورة . إلا أن السبب فى تطور هذه الأسطورة ليس واضحاً ، ربما كان محاولة تفسير النصف الحيوانى لطباعنا . فالإنسان الشاعر والفيلسوف يؤذيه الإنسان الماجن والفاسق . فمن المؤكد أن الثور يرمز إلى الرجولة والفحولة . وربما خلق الإنسان المينوطور ليضع حداً لمعاناته الناجمة عن الصراع الأزلى بين عنصرىْ الجسد والروح ، بين غرائزه البهيمية وبين روح الإنسان المتمردة على هذه الغرائز .

وإذا ما نسج الإنسان من خيوط الظلام وحوشاً فتاكة فطبيعى بل ومنطقى أن يخلق أبطالاً ليعيدوا النور والطمأنينة . والبطل الأسطورى الذى يفرض نفسه هنا هو (هرقل) ـ أحد أبناء (زيوس) ـ الذى بدأ صولاته وهو رضيع عندما خنق حيتين وضعهما أبوه فى مهده لتقتلاه . وازداد (هرقل) قوة على قوة فصرع الـه الانتقام وكان أسداً وصارت له قبضة فولاذية وقوة عشرة رجال . ولكننا قد نخطىء إذا ما أخذنا (هرقل) كمثال فريد هنا ـ رغم بطولاته الخارقة ـ لأن قوته كانت قوى وحشية مجسدة فى شخص خرافى . والبشر يتطلعون إلى أبطال أكثر إقناعاً وأقل تهويلاً . فليست هناك متعة فى أن يصرع (هرقل) وحشاً إذا كنا على يقين من أنه لا يقهر ، أما صراع القوى المتعادلة فإنه يرقى بقيم البطولة ويجعل قهر الوحش أكثر إقناعا . ويأخذنا هذا إلى واحدة من أولى الحكايات التى يبرز فيها بطل ووحش دامى أى حكاية (بيوولف) والوحش (جرندل) . وترجع هذه القصة إلى القرن الثامن الميلادى ، ومضمونها أن أميراً من السويد يخلّص بلاط الملك الدنماركى من تهديدات (جرندل) المتوحش . ويُعدّ (بيوولف) واحداً من الأبطال البشريين بما يعتورهم من ضعف وقوة ، فلم يكن مثلا ابناً لالـه ولم يكنْ سرمدياً ، ولم يتمتع بصفات خارقة . ومع ذلك فعندما يلتقى و(جرندل) يصبح توّاً ذا قوة وقبضة يحسده عليها (هرقل) نفسه ؛ فهو إذن وبكل بساطة بطل الأبطال الذى يثأر للإنسانية من قوى الظلام . وهذه القوى نجدها مجسدة فى (جرندل) بضخامته وقبضته الحديدية وبشرته السميكة التى لا تمزقها الرماح . وكان (جرندل) يعيش بمعزل عن المجتمع فى بحيرة بعد طرده من بلاط الملك فراح يختطف الناس ويودى بحياتهم . فهو إذن يمثل كل ما هو وحشى ويمثل الموت والشر .



وعندما يلتقى (بيوولف) و (جرندل) يحاول كل منهما أن يقهر قبضة الآخر ، حتى ينتصر (بيوولف) فى النهاية لعزيمته القوية ، فيقطع ذراع (جرندل) ويعلقه فوق حائط البهو الملكى لتصير عبرة لمن يعتبر . ولكن القصة لا تنتهى عند ذلك ، فمواجهة الشر لا تنتهى أبداً . إذ أن أم (جرندل) وهى لا تقل وحشية عن ولدها تحاول الانتقام ، فيتمكن منها (بيوولف) عندما يطعنها بسيفه المرصود المحلى بصور من كتاب الخليقة للعمالقة وهم يلقون حتفهم . ولأن الشعوب القديمة كانت تعيش متآلفة فى جماعات صغيرة ومتماسكة للتصدى للأخطار الخارجية فإنهم وجدوا فى (جرندل) ما قد ينغص عليهم استقرارهم ، إذ أنه يمثل الفوضى والهمجية ويشكّل خطراً على ترابطهم ، فراحوا يتطلعون إلى (بيوولف) كمنقذهم من الدمار ، وأصبح (بيوولف) يمثل ما هو معروف اليوم فى السينما الامريكية بعمدة البلد (Sheriff) ، البطل الشعبى الذى جسده الممثل (جون واين) فى أفلام الغرب . وعندما جاء أجل (بيوولف) فإنه رقد فى مثواه وقد ارتاح باله لأنه خلّص شعبه من شرور التنين الذى منعهم كنوزهم . ووحوش التنين لها تاريخ قديم كوحوش مخيفة ، إذ أنها جسدت القوة الواهنة والشهوة العقيمة . وتصور الحكايات الشعبية التنين بنفس الطريقة المألوفة ، فهو دائماً يطير ، كما تتصاعد السنة اللهب من فمه ، وهو يجلس ساكناً عند مكان الكنوز ، وهو يعيش فى الروابى المتعفّنة وهو يلتهم العذارى .

وعندما دارت عجلة الزمن وصارت المسيحية الديانة السائدة فى العالم الغربى ، كان من الطبيعى أن ترتد كل المخلوقات الوحشية إلى أصل واحد ، ألا وهو الشيطان نفسه . فراح دعاة الدين ينسبون إليه شرور الدنيا والآخرة ، ويلبسونه ثوباً من الحكايات الشعبية ترمز بالشر حتى أصبح أخطر الوحوش التى عرفها الإنسان . ففى انجلترا مثلا وخاصة فى العصور الوسطى صار الشيطان مسئولا عن كل مصيبه أو كارثه تقع على وجه البرية . فإذا لم تضع الدجاجة بيضاً لام الناس الشيطان ، واذا لم

- **الماوردى . كتاب أدب الدنيا والدين تحقيق : محمد فتحى أبو بكر . الدار المصرية اللبنانية**
- **خديجة بنت الضحى الوسيع . السمّاح عبد الله (شعر) هيئة الكتاب**
- **حكايات الديب رمّاح . خيرى عبد الجواد (قصص) هيئة الكتاب**
- **كتاب حرف الـ « ح » . بدر الديب (مقطوعات) دار المستقبل**
- **قراءة فى الرواية العربية . أبو المعاطى أبو النجا (دراسة) هيئة الكتاب**
- **أبو نضارة . محمد أبو العلا السلامونى (مسرحية) هيئة الكتاب**
- **الإلتزام بين سارتر والماركسية . رمضان الصباغ (دراسة) الثقافة الجديدة بالاسكندرية**
- **مذكرات جندى مصرى فى جبهة القتال . أحمد حجى (دراسة) دار الفكر**



تلد الابقار لاموا الشيطان الذى أصبح بمثابة المشجب الذى علق عليه الناس سخطهم لما ألم بهم من نكبات . ولكن كيف القضاء عليه ؟ لقد لجأ الناس إلى أحد شيئين : صليب (يسوع) وأجراس الكنيسة . وفيلم « طفل روزمارى » الذى أخرجه (رومان بولانسكى) عام ١٩٦٨ يوضح لنا جلياً ما للشيطان من شرور ورهبة . فقصة الفيلم التى تدفع (روزمارى) لأن تنجب طفلاً من الشيطان ، يمكن أن نعتبرها الوجه المقابل لميلاد المسيح أى الوجه الآخر للعملة ــ الوجه المظلم الدامى .

ومع مقدم القرن التاسع عشر وقد كان فترة تغير عنيف فى حياة الإنسان الغربى بأحلامه وطموحاته ، فترة هاج فيها الخيال الشعرى الأسطورى ، وظهرت العديد من الكتب التى نادت بفكرة أن الإنسان إذا كان بمقدوره أن يخلق وحوشاً بخياله فلابد أنه يحوى وحشاً ذا شكل ما بداخله . ففى رواية للكاتب الاسكتلندى(جيمس هوج) وعنوانها « اعترافات مذنب » تلد سيدة متعصبة دينياً ولدين فتعتقد أن أحدهما طاهر والآخر نَجِس ، وعندما يشب الولدان يظن أولهما أن به مسا من أخيه الشيطان ، وهذه عملية نفسية كثيراً ما تحدث عندما تلتحم شخصيتان فى جسد واحد ويزدوج عنصرا الخير والشر فيه ، تلك الظاهرة التى يسميها أتباع (فرويد) من المحللين النفسانيين بانفصام الشخصية (schizophrenia) . ويتناول (ر.ل سيتفنسون) هذه الفكرة فيعطيها شكلاً أدبياً رائعاً فى عمله الذى صار نموذجاً فى ذاته وهو يتضمن قضية غريبة : « دكتور جيكل ومستر هايد » . فلقد وجدت السينما العالمية فى هذه الرواية مادة خام لإنتاج العديد من الأفلام التى تصور الصراعات النفسية المذهلة . فهناك مثلاً فيلم (لجون باريمور) (١٩٢٠) ، وآخر (لفريد ريلمارتش) (١٩٣٢) ، وثالث (لسبنسر تراس) (١٩٤١) « لقد ظل شيطانى سجين جسدى حتى حطم قيوده وخرج يزأر ليبطش بالناس » ؛ هكذا يعلنها (جيكل) مدوية فى الرواية معبراً عن العنف والدمار اللذين ينتظران البشرية .

ولما كان الإنسان يحوى وحشا بداخله فقد كان ذلك يعنى أن ابن آدم ما هو إلا عدو نفسه اللدود ؛ وعليه شرع الكتاب وخاصة فى هذا القرن فى استلهام الفكرة من خلال إطارات جديدة فلجأوا إلى العوالم الفضائية وجعلوها مسرحا لأحداث رواياتهم ، وهو الشيء الذى عُرف فيما بعد بالخيال العلمى . وفيلم « الكوكب المحظور » (١٩٥٦) ، ينقل هذا التيار الجديد من الأدب إلى شاشة السينما بأسلوب ساحر وأخّاذ . والفيلم معالجة سينمائية لمسرحية (شكسبير) « العاصمة » ، ويدور حول عالم يعيش مع ابنته الصغيرة وإنسان آلى (robot) يقوم بمهام مختلفة ، فوق كوكب ذى فائض كبير من الطاقة المولدة يخزنها فى أنابيب بمعامل أبحاثه تحت الارض . ويهبط روّاد فضائيون اخرون إلى نفس الكوكب فتثور ثائرته ويتحول حنقه وغضبه إلى وحش فتّاك فى صورة شحنة كهربائية تصعق المتطفلين الواحد تلو الآخر . وتتعرض المسرحية الشكسبيرية الشهيرة لمعالجة أخرى فى عام ١٩٧٩ عندما يؤكد المخرج (ديريك جارمان) النزعة البهيمية فى الإنسان فيقدم شخصية (كاليبان) ــ الذى كان يعمل كعبد مسترّق عند (بروسبيرو) بطل (شكسبير) ــ كمخلوق مشوّه ذى شهوة حيوانية (لميراندا) (ابنة بروسبيرو) وغير قادر على السيطرة على تلك الغريزة .

وأخشى ما يخشاه بنو آدم أن تستفحل فيهم الوحشية الناتجة عن التشوّه الخلقى أو العاهات فتتمكن من كل أجسادهم . وربما يفسّر هذا افتنان الكاتب الشهير (ج . هـ . ويلز) بالموضوعات التوحشية ؛ فلقد أصدر من بعد « حرب العوالم » رواية « جزيرة الدكتور مورو » التى تحولت إلى فيلم بعنوان « جزيرة الأرواح الضائعة » ، وقد أدى منع عرضه فى بريطانيا إلى إحداث رغبة عارمة فى مشاهدته . ويقوم (مورو) فى هذا الفيلم ــ وهو شخص متوحش ــ بتجارب يبغى من خلالها أن يحول الحيوانات إلى آدميين وبالعكس فى معمل اسمه « منزل الألم » . والمفارقة هنا هى أن الإنسان نفسه هو المتوحش بما يفعله ، وأن المخلوقات التى تبدو كوحوش أكثر إنسانية منه . والنتيجة الطبيعية والمريعة هنا هى أن عملية التمييز بين ما هو إنسانى وما هو وحش صارت أمراً شاقاً علينا . فلقد مضى ذلك الزمن الذى كان مألوفا فيه أن نتعرف على الوحوش بشكلها الظاهرى وبشاعة أعضائها ورهبتها الهائلة . وأصبح ممكنا أن تتخفى فى صغار أطفالنا . ولا أدل على ذلك من فيلم « وقاويق ميدويتش » (لجون ويندامز) ، حيث تتحول قرية بحالها إلى موطن للأطفال المتوحشين ؛ إذ يسيطر كابوس مخيف على كل سيدة فتتصور أنها تحمل وحشاً فى أحشائها . وقد لا يبدو هذا غريبا فى عصرنا الذى شاهد أطفالا يخرجون من الأنابيب وتطوراً فى الهندسة العلميوراثية (genetic engineering) وكذلك التهجين . ورواية (راى برادبرى) « السفاك الطفل » تلقى بالروع فى قلوبنا ، عندما نشاهد طفلاً لا يتجاوز عمره الأ بعة أشهر يقتل أمه أولاً ثم يقتل اباه . و(لبرادبرى) رواية أخرى تمخضت عنها حقبة جديدة فى تاريخ الوحوش ، وهى رواية عالجتها السينما بجرأة شديدة ، فصورت لنا حيواناً أقلق

سباته الطويل فى قاع المحيط انفجار نووى ، فعاد من فترة ما قبل التاريخ وبرز من عمق عشرين ألف قدم ليدمر مدينة نيويورك . ولقد كان هذا واحدا من الأفلام الرائدة التى تجلّت فيها عبقرية العلماء فى خلق الوحوش . وإلى هذه النوعية من الأفلام ينتمى وحشا الشاشة العالمية (فرانكنشتاين) و (دراكيولا) ، وقد عرضت لهما من قبل .

لقد شاهدت فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية إهتماماً واسعاً لا بأفلام (فرانكنشتاين) و (دراكيولا) فحسب وإنما أيضا بالأفلام التى تتناول صنوف التوحش المختلفة . وقد كان هذا حتمياً بعد أن فجرّت الحرب أعتى سلاح وحشى توصلت إليه عبقرية الشر لدى الإنسان وأعنى القنبلة الذرية . وفى محاولتنا الدؤوب لتفسيرتلك القوة المخيفة ارتمينا كالمعتاد فى أحضان حكايات الجن والأفلام لتأخذنا بعيدا عن الحقيقة حيث نتمكن من فهمها . فرحنا نستخدم لفظة الإشعاع أو ألفاظا أخرى مشابهه أكثر لطفا فى التعبير من لفظة القنبلة ، كما رحنا نلقى باللوم على الكواكب الأخرى لنفسّر ما ألم بشعبى (هيروشيما) و (ناجازاكى) من هلاك محقق وتشوهات خلقية ونفسية . ولاننا لازلنا نخشى نشوب حرب عالمية ثالثة أو خطر انفجار نووى ، كان لابد من متنفس لهذه المخاوف من خلال الأفلام الخاصة بغزو كوكب الأرض من قبل كائنات متوحشة تجيىء إليه من الفضاء الخارجى . ففى فيلم « تزوجت حيوانا من الفضاء » (١٩٥٨) يهبط غريب إلى الأرض فى طبق طائر لينتقى عروساً من بين أهلها ، ورغم غرابة ذلك الموضوع فقد كان له مغزاه خاصة فى تلك الفترة التى شاهدت هستيريا الأجسام الطائرة التى لم يستطع علماء الارض تحديد ماهيتها . كما كان للفيلم تأثير فعال إذ أنه خاطب النفس البشرية التى تتقلب فى حيرة من أمر التكنولوجية الحديثة التى حولت الإنسان إلى حيوان بعد أن استنزفته خصاله البشرية . وفيلم « غزو مختطفى الأجساد » يعطينا مثالاً على ذلك ؛ فنشاهد الناس كالحيوانات بعد أن فقدوا القدرة على ان يكونوا آدميين ، فتأتى من الفضاء أجسام صغيرة غريبة تتقمص شخصيات أهل قرية امريكية .

ومن منتصف الخمسينات تقريباً تدفقت مجموعة من الأفلام التى تصور العالم كوكر للحشرات المتوحشة . فلقد تضخم العنكبوت وصار كربوة عالية فى وسط الصحراء تتوعد العالم بالدمار وذلك فى فيلم « العنكبوتة الذئبية » الذى أخرجه (جاك آرنولد) عام ١٩٥٥ ، وتحوّل النمل إثر تعرضه للإشعاع النووى لمخلوقات عنيفة هائلة راحت تنكل بالعالم فى فيلم « هم » ١٩٥٣) ـ وهى الكلمة الوحيدة التى تمكنت طفلة صغيرة من التفوه بها وهى تجرى فى هلع عبر الصحراء . وكان لذلك الفيلم أهميته إذ أنه عبر عما يختلج فى صدورنا من قلق تجاه التجارب التى يجريها العلماء على الذرة وعلى مستقبل حياتنا ، فالفيلم يرمز لعصر القلق الذى نعيش فيه . ومن أفلام تلك الفترة أيضا فيلم « مخلوق البحيرة السوداء » وهو يعرض لوحش كان يعيش فى خليج صغير بنهر الأمازون ، والفيلم يعتمد كلية على المؤثرات الخاصة والإخراج المقتدر .

ولقد خلقت المؤثرات الخاصة هذه واحداً من أشهر وحوش السينما وأكثرهم تأثيراً وهو بالطبع (كنج كونج) ، الذى تفتقت عنه عدة قرائح منها المؤلف المثير (ادجاروالاس) . البريطانى الأصل . ولقد أصبح (كنج كونج) من أهم الأساطير الشعبية فى هذا القرن ، فلقد حظى بنصيب الأسد من الكتب المؤلفة والأفلام المصنوعة عنه ، ومن بين تلك الأفلام واحد لا مثيل له وهو أولها الذى تم إنتاجه فى عام ١٩٣٣ . فهذا الفيلم يصوغ موضوع الجمال والتوحش فيجعل من الحيوان شيئاً محبباً بغيضاً ، فهو يثير سخطنا إلا أنه يستدر

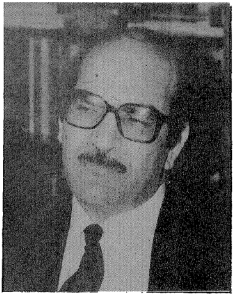


شفقتنا فى ذات الوقت . فعندما تصل بعثة امريكية إلى جزيرة هذا الوحش بحثا عن مخلوقات ما قبل التاريخ أو الحيوانات المنقرضة ـ يخرج لها من بين الظلمات ليتلقّف الضحايا والقرابين . إلا أنه يشغف بفتاة أوشك أن يلتهمها فيربّت عليها ويهزّها كطفل فى كفته العملاقة . وعندما تأخذه البعثة إلى مدينة نيويورك ليراه أهلها ، فإنه يهرب من أجل حبه للفتاة ويتسلق مبنى شاهق الارتفاع فتصيبه الطائرات المقاتلة ويسقط قتيلاً . كم من دموع ذرفتها الأعين لتلك النهاية المفجعة وكم من عواطف جياشة ! (فكنج كونج) لا يموت كوحش ضارى وإنما يموت كبطل مأسوى فهو شهيد الحب والغرام .

ومن وحوش السينما المرعبة والهلامية ذلك الذى نراه فى فيلم « الكائن الغريب » (١٩٧٩) ، فالوحش هنا لا خيار له إلا القتل ولذا فإنه يفعل ما يفعله « الفك المفترس » ، ينهش لحم البشر ليعيش . ولكنه يختلف عن الفك فلا يأخذ شكلاً معيناً ، فكل مانراه هو شيء ينمو طوال الوقت ويحتاج إلى مزيد من اللحم البشرى لوجباته اللامنتهية .

وهكذا فإن تصوراتنا باقية مادمنا نمنحها البقاء ونحن ـ تماماً مثل « الغريب » ـ نلتهم الوحوش بشرهة كما لو كنا وحوشاً ، لأن فى ذلك استمرار لخيالنا . وربما كان ذلك جزءاً من موروثات شعبية قديمة لابد من تزويد دوافعها بالوقود اللازم كى لا تتوقف عن إمدادنا بكل ما هو غريب وغامض . فلازلنا ـ كما نحن ـ يجتذبنا عشق الدفء الصادر من مواقد النار التى نلتف من حولها ، كما يأسرنا أيضا إنذار الخطر القادم من الأحراش حيث يرتجف العالم من برد الظلمات . ولهذا فنحن نخلق الوحوش لتمنحنا ذلك الشعور الذى يهزنا بقوته ويبعث بالدفء فى أطرافنا .

وهناك قصة أخرى (لبرادبرى) تحاول فيها امرأة الفرار من شيىء يروّعها فى الطريق العام ، فتجرى بسرعة جنونية وتدخل بيتها وتغلق الباب من خلفها ثم توصده بالأقفال والسلاسل والترابيس وتتنفس الصعداء . إلا أنها تسمع من خلفها صوت الوحش الذى كان فى داخل بيتها طوال الوقت وهى الآن رهينته . هكذا كان الحال دائما . فالبيت هو غابة الوحوش ، وكيف لا ونحن نقطن أحراشها ! ◆



● د. محمد عابد الجابرى

[illegible] عابد الجابرى

وقراءة عصرية للتراث العربى الاسلامى

عصام عبد الله

[« أحلم بالمثقف هدَّام القناعات والبدهيات العامة . أحلم بالمثقف الذى يستكشف فى عطالة الحاضر واكراهاته نقاط الضعف والشقوق وخطوط القوة . أحلم بالمثقف الذى يتحرك باستمرار دون توقف ، غير عارف أين سيصبح غداً ، ولا بماذا سيفكر غداً ، لأنه شديد الالتصاق بالحاضر . »] .

(ميشيل فوكو)

شهد الفكر المغربى المعاصر انتعاشاً منذ نهاية الستينيات إلى اليوم ولا يزال . وقد كانت هذه الانتعاشة بمثابة الحصيلة النظرية لمجموعة من الشروط السوسيوثقافية والتاريخية التى عرفها المغرب بعد الاستقلال . إذ عرف المغرب حركة ثقافية نشطة فى مجال التأليف والترجمة برزت فيها اهتمامات بالتراث والابستمولوجيا وقضايا الواقع العربى المعيش بالاضافة إلى بعض الكتابات المتقدمة فى مجال اللسانيات التى تتابع باهتمام بالغ التطور الحاصل فى الدرس اللغوى الغربى إلى جانب مجال الإبداع فى أطار اللغة العربية . وإذا أردنا استعراض أعلام هذه الحركة الفكرية المعاصرة فى المغرب سنجد أسماء مثل : عزيز الحبابى وعبد الله العروى وعلى أوميليل وعبد الكبير الخطيبى وسالم يفوت وأحمد المتوكل والفاسى الفهرى وغيرهم ، لكن هناك علماً استطاع أن يجذب الانتباه وأن يثير جدلاً واسعاً فى المشرق العربى أكثر من زملائه وأقرانه المغاربة ، إنه الدكتور :

محمد عابد الجابرى الملقب بـ « فوكو العرب » أستاذ الفلسفة والفكر الاسلامى بكلية الآداب والعلوم الانسانية جامعة محمد الخامس فى الرباط .

وقد كانت بداية الجابرى فى رحلته الفكرية مع التراث ، إذا استطاع أن يقدم رؤ ى جديدة فى التعامل مع « إبن خلدون » من خلال أطروحته لينل دكتوراه الدولة من جامعة محمد الخامس وهى بعنوان : « إبن خلدون . . العصبية والدولة » عام ١٩٧٦ . ومالبث الجابرى أن إنتقل إلى ميدان آخر جديد كل الجدة على الفكر العربى المعاصر وهو مجال« فلسفة العلوم » فكان له السبق فى التأليف فى المغرب إذ قدم فى جزءين مدخلاً إلى فلسفة العلوم وهما : « الرياضيات والعقلانية المعاصرة » و « المنهاج التجريبى وتطور الفكر العلمى » . وفى عام ١٩٨٠ أصدر الجابرى كتابه الهام « نحن والتراث » الذى يعتبر بحق بدايات التأليف الفلسفى فى المغرب وان سبقته محاولات جادة لعزيز الحبابى حول « الشخصانية » وأوميليل مع « الخطاب التاريخى فى منهجية إبن خلدون » ، إلا أن أغلب هذه المحاولات كان بالفرنسية ثم ترجم فيها بعد ، ومن هنا يعد كتاب الجابرى « نحن والتراث » البداية العربية للتأليف الفلسفى فى المغرب . ثم اصدر الجابرى مشروعه الأساسى والهام تحت عنوان (نقد العقل العربى) وهويتألف من جزءين الأول يحمل اسم « تكوين العقل العربى » والثانى بعنوان « بنية العقل العربى » . وقد قدم

لهذه المحاولة الهامة بكتاب حاور فيه الاتجاهات الفكرية السائدة فى الفكر العربى الحديث والمعاصر تحت عنوان « الخطاب العربى المعاصر » . وهذا بالاضافة إلى العديد من المقالات التى يكتبها الجابرى على صفحات مجموعة كبيرة من المجلات العربية المتخصصة وغير المتخصصة .

وبمناسبة زيارة عابد الجابرى لقاهرة المعز . . تقدم مجلة « القاهرة » فى هذا العدد نص المحاضرة التى ألقاها فى كلية الآداب جامعة القاهرة حول موضوع « التراث » تأكيداً للدور البارز لهذا المفكر العربى الكبير الذى أضاف بعطائه الجاد المتواصل للحركة الفكرية العربية المعاصرة من المفاهيم والمناهج المتطورة ما يجعله علامة حقيقية فى مسيرة التجديد الفكرى والفلسفى لنهضتنا العربية فى النصف الثانى من هذا القرن .

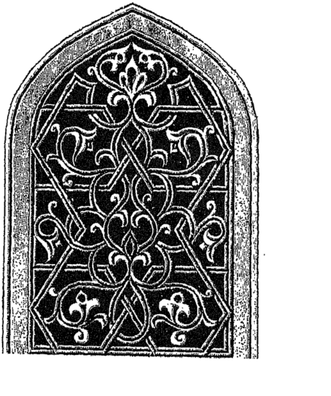
نص المحاضرة

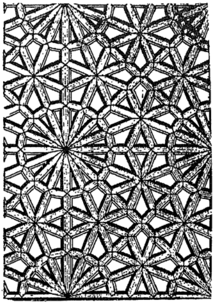
« بداية أود أن أشكر مركز دراسات الوحدة العربية بالقاهرة و « جامعة القاهرة » لأنهما مكنانى من هذا اللقاء الذى اعتبره شرفاً كبيراً بل تشريفاً قد لا أكون فى مستواه . أقول هذا لا على سبيل التواضع الكاذب بل لأننى جئت من المغرب أحمل معى ذكريات من القاهرة ، ولو أنى لم أتعلم فيها ، ذلك لأن الذين تعلمنا عنهم ، تعلموا هنا فى القاهرة ، لذا فانا اعتبر نفسى بكل تواضع نوعاً من رجع الصدى لمركز أشع على العالم العربى ولا يزال وسيزال أن شاء الله وهو « القاهرة » .

الموضوع الذى اقترحه منظّم هذا اللقاء هو « قراءة عصرية للتراث العربى الاسلامى » وبما أننى كتبت فى هذا الموضوع (التراث) أوراقاً لعلها قد قرأت من طرف كثير منكم ، وبما أننى أدعيت فى هذه الأوراق أننى أطمح إلى تطبيق قراءة عصرية فلقد وجدت نفسى محرجاً من تكرار ما سبق أن قلته ولذلك رأيت أنه قد يكون من المفيد أن أقدم نوعاً من التعريف لهذا النوع من القراءة ، من خلال نماذج بسيطة ، وأنا أجازف بهذا النوع من الخطاب لأجعله منطلقاً لحوار أتمنى أن يسوده التفاهم بيننا لننتج معا رؤى وأفكارا قد تكون لنا نبراسا فى أمرنا .يتعلق الموضوع إذن بالتراث ، وسأبدا بأقتراح تعريف اجرائى للتراث وهو : التراث هو كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضى ، سواء ماضينا أو ماضى غيرنا ،

سواء الماضى القريب أو الماضى البعيد . هذا التعريف عام كما تلاحظون وهو يشمل التراث القومى أى ما هو حاضر فينا ماضينا ، والتراث الإنسانى أى ما هو حاضر فينا من ماضى غيرنا ، كما يربط تراث الماضى بالحاضر مباشرة . فليس التراث هو ما ينتمى إلى الماضى البعيد فحسب بل هو أيضاً ما ينتمى إلى الماضى القريب ، والماضى القريب متصل بالحاضر ، والحاضر مجاله ضيق فهو نقطة اتصال الماضى بالمستقبل ؛ إذن فما فينا أو معنا من حاضرنا من وجهة اتصاله بالماضى هو تراث أيضا . وهذا التعريف يشمل المعنويات أيضا من معارف وعادات كما يشمل الماديات من آثار وفنون . نحن أذن ازاء تعريف اجرائى من عدة نواح ، وتكمن اجرائيته بصورة خاصة فى كونه يجيب على كثير من الأسئلة أو بالأحرى هو يستبعدها ولا يترك مبرراً لطرحها من ذلك مثلاً السؤال المطروح بصيغة : لماذا التراث ؟! وهو سؤال انكارى يشكك فى مشروعية الاشتغال بالتراث ، وذلك لأننا ما دمنا نعرف التراث بكونه (ما هو حاضر فينا أو معنا) فإن الاشكال مشروع تماما بل هو مطلوب أيضا لأنه جزء من انشغال الانسان بذاته لدراستها ولبنائها وإعادة بنائها . وكما يجيب تعريفنا على الأعتراض السابق ، يجيب كذلك على اعتراض آخر يحتج على أهمال تراث الانسانية أو التراث الشعبى الحاضر . . الخ . كل هذه الاعتراضات يستبعدها تعريفنا لأنه يضم البدائل التى تطرحها صراحة أو ضمناً ، ويجعل هذه الاعتراضات بالتالى غير ذات موضوع وبذلك يحقق بيننا نوعاً من التفاهم والتواصل منذ البداية ، وهذا شىء فى غاية الأهمية .

والقراءة التى سأقترحها عليكم تصلح فيما أعتقد للتعامل مع التراث بهذا المعنى الواسع . تصلح للتعامل مع تراثنا القومى ومع التراث الانسانى عامة ، كما تصلح للتعامل مع التراث الفكرى والسلوكى والمادى الأثرى . أما عن التخصيص الوارد فى العنوان وهو « قراءة عصرية للتراث العربى الإسلامى » فهو ليس ملزماً لنا هنا إلا من حيث أن الأمثلة التى سنطبق عليها هذه الطريقة فى التعامل مع التراث ستكون أمثلة مستقاة من تراثنا العربى الإسلامى . ومن الممكن جداً أن نأخذ مكانها أمثلة أخرى مستقاة من تراث آخر فى الفكر الأوربى الحديث أو الفكر اليونانى القديم أو الفكر العربى المعاصر . يتعلق الأمر إذن بطريقة علمية فى التعامل مع الموضوعات المدروسة ، بيد أنها ليست الطريقة العلمية الوحيدة بل هى إحدى الطرق العلمية . وما يميز الطرق العلمية عن غيرها هو اعتمادها على الموضوعية أى أنها تحقق قدراً كافياً من المسافة بين الذات والموضوع يسمح برؤية الأشياء كما هى دون تأثير من عواطفنا ورغباتنا مما يفسح المجال لقيام رأى مشترك بيننا حولها . وإذا كنا نصف هذه الطريقة بأنها عصرية الشىء الذى يعنى أنها تنتمى إلى العصر الحاضر بإنجازاته الفكرية والمنهجية فهى كجميع الطرق والمناهج





العلمية ليست جديدة جدة مطلقة ، وليست هناك فى الحقيقة طريقة أو منهج يمكن وصفه بالجدة المطلقة ، فجميع المناهج الجديدة هى طرق للتفكير استخدمها العقل البشرى خلال تعامله الجدلى مع الواقع منذ أن بدأ ينفصل عن الواقع كقوة تمارس سلطة على الأشياء ، وانما تصبح هذه الطرق فى التعامل مع الواقع مناهج جديدة عندما يتم الوعى بها وتصبح موضوعاً للتنظيم والضبط والتقنين أى موضوعاً لفاعلية العقل البشرى نفسه .. وهذا من جهة ، من جهة أخرى فالمنهج مهما كان علمياً ومهما كانت درجة الضبط فيه ، يتوقف نجاحه على مدى مطاوعته للموضوع ومدى قدرته على تطويع الموضوع . ومن هنا فليست جميع المناهج صالحة لجميع الموضوعات بل قد يكون المنهج الواحدخصباً فى موضوع وعقيماً فى موضوع آخر ، فالقاعدة الفاصلة فى هذا الشأن هى القاعدة القائلة بأن طبيعة الموضوع هى التى تحدد نوعية المنهج . ومن هنا فإن اختيارنا لنوع القراءة التى اقترحتها هنا ليس محكوماً برغبة ذاتية ولا بتحزب لنوع من المناهج دون غيره بل هو اختيار تملية علينا طبيعة الموضوع .

و« التراث » كما أسلفنا هو شىء ينتمى إلى الماضى القريب منه أو البعيد ، وللتعامل معه تعاملاً علمياً يجب أن نلتزم أكبر قدر من الموضوعية ونحقق أكبر قدر من المعقولية ، وإذا كان هذان الشرطان مطلوبين فى كل عمل علمى فهما مطلوبان أكثر فى موضوع التراث » . ذلك لأن التراث ــ بمعنى أنه حاضر فينا ومعنا كما اسلفنا ــ أقرب إلى أن يكون (ذاتاً) منه إلى أن يكون (موضوعاً) وبالتالى فنحن معرضون إلى أن يحتوينا بدل أن نحتويه . من جهة أخرى فالتراث ينتمى إلى الماضى ومن ثم فهو يمثل ذاكرتنا الثقافية (الوعى واللا وعى معاً) وبالتالى فهو يقع تحت نفوذ آليات التذكر والتخيل والتفكير بالرموز والقيم وكل مقومات المخيال الاجتماعى ، هذا كله يقلص من امكانية التعامل معه بمعقولية . أذن فالسؤال ..

كيف نتعامل مع التراث بموضوعية ومعقولية سؤال أساسى هنا ، ولكى نجعل هذا السؤال أكثر ارتباطاً بموضوعنا يجب أن نعيد صياغته بالصورة التالية : كيف نجعل التراث معاصراً لنفسه ومعاصراً لنا فى الوقت نفسه ؟ ان جعل التراث معاصراً لنفسه معناه فصله عنا ، وهذا هو معنى الموضوعية ؛ أما جعله معاصراً لنا فمعناه وصله بنا وهذا هو معنى المعقولية . إذن فالهدف الذى ترمى إليه هذه القراءة التى اقترحها ، هدفها العلمى ، هو جعل التراث معاصراً لنفسه على صعيد الإشكالية والمحتوى المعرفى والمضمون الايديولوجى ، ومعاصراً لنا على صعيد المعقولية أى نقله إلينا ليكون موضوعاً قابلاً لأن نمارس فيه وبواسطته عقلانية تنتمى إلى حاضرنا وبذلك يصبح موضوعاً لنا ولا يعود موضوعاً فينا يقدم نفسه ذاتاً لنا وبذلك أيضاً ننوب نحن عنه فى فهم العالم بدل أن نتركه ينوب عنا ، ليس فى مجال الفهم فحسب فى مجال السلوك أيضاً ، وبعبارة أخرى إننا بذلك نتحرر من سلطته علينا ونمارس نحن سلطتنا عليه . وقد يبدو أننى فى هذه المقدمة أعرض لبديهيات أو أننى أسلك مسلك التشويق ، لكن اسمحوا لى أن أقول لكم بكل اخلاص أننى لم أقصد إلى شىء من ذلك وإنما أردت من وراء هذه المقدمة أن أطبق فيها نوعاً من تطبيق المنهج نفسه موضوع هذا الحديث . لقد انطلقت من تعريف اقترحته عليكم ، والتعريف عبارة عن مقترحات كما تعرفون ، ثم عمدت إلى تفكيك هذا التعريف تفكيكاً يجعل الأسئلة الاعتراضية عليه غير ذات موضوع . إن ما فككته هنا فى الحقيقة هو سلطة الأعتراض لديكم ، ومن تفكيك سلطتكم على التعريف انتقلت إلى تفكيك سلطتكم على المنهج المقترح ، وذلك بأن أبرزت الطابع النسبى فى المنهج أياً كان المنهج كخطوة أولى ، ثم بأن أبرزت الطابع الإجرائى للمنهج الذى اقترحته حينما جعلته يعدكم بتحقيق أكبر قدر من الموضوعية والمعقولية ، هذا المنهج هو منهج تحليلى ولكن ليس بمعنى رد المركب إلى بسائطه كما يفعل الكيميائى حينما يرد الماء وهو مركب إلى عنصرين بسيطين هما الأوكسجين والهيدروجين ، لا إن التحليل فى هذا المنهج شيئاً آخر يختلف تماماً ، انه ينطلق من النظر إلى موضوعاته لا بوصفها مركبات بل بوصفها « بنيات » .

ولكن تحليل المركب يختلف عن تحليل البنية من حيث أن تحليل المركب يعنى بعزل العناصر التى يتألف منها بوصفها عناصر فى حين أن تحليل البنية معناه تحليل العلاقات القائمة بين عناصر المركب والتى تشكل علاقة ثابتة فى إطار بعض التغيرات والتحولات . إن تحليل البنية معناه القضاء عليها بتحويل ثوابتها إلى تحولات ليس غير . هذا النوع من التحليل البنيوى أى الذى يتم على البنيات هو مااسميه هنا بالتفكيك ، بمعنى تفكيك العلاقات الثابتة فى بنية ما أى تحويلها إلى « لابنية » إلى مجرد تحولات . وأنا استلهم هنا المنهج المسمى بهذا الأسم [التفكيك ــ La deconstruction] الفاعل فى بعض المدارس الفكرية الآن فى فرنسا ، ولكنى لا احذو حذوه ، حذو القذة بالقذة كما يقال . ولنترك الآن الخطاب التجريدى جانباً ونتعامل مع الموضوع تعاملاً تطبيقياً ، وسأبدأ بالعنوان الذى اختير لهذا الحديث وهو « قراءة عصرية للتراث العربى الاسلامى » .. هذا نصا أو بنية خطابية نسبة إلى الخطاب فلنفككها . ولنبدأ بالتذكير بأن ما نفككه فى الخطاب هو سلطة ترجع إلى كونه يقدم نفسه من خلال ثوابت فما هى تلك الثوابت الكامنة فى هذه العبارة (قراءة عصرية للتراث) ؟ نلاحظ أولاً أن هذه العبارة معطاه لنا كعنوان المحاضرة ، وللعنوان كما تعرفون سلطة خاصة لأنه فى العادة عبارة قصيرة يراد منها أن تدل على معنى كثير . فالعنوان السابق هو عنوان محاضرة وهو عنوان كتاب أى هو رمز لأشياء كثيرة متباينة ومعقدة ، والرمز من خصائصه بل أن خاصيته الأساسية انه يمتلك قوة الاشتمال والأحتواء . فلنتساءل إذن من أين يستمد العنوان هذه القوة أو هذه السلطة . انه يستمدها قبل كل شىء من كونه مبتدأ بدون خبر ، ان غياب الخبر هنا جزء من سلطة العنوان .. انه السلطة التى جاءت بنا إلى هنا والسلطة التى جمعتنا ونادتنا

لإنه ان لم يكن هناك عنوان لما جئنا . لكن كيف أمكن تقديم متبدأ بدون خبر فى هذه العبارة (قراءة عصرية للتراث) هل كان ذلك باللجوء إلى استعمال النكرة « قراءة » بدل « القراءة » نعم لأننا لو قلنا « القراءة العصرية للتراث » لتساءلتم وما شأنها ؟

اذن فإن عبارة « قراءة عصرية للتراث » تدفعنا إلى البحث عن « الخبر » . بيد أن الابتداء بالنكرة فى اللغة العربية لا يجوز إلا بقيود منها أن توصف ، وها هنا وصف (قراءة عصرية) ولتأكيد هذا الوصف هناك . شبة الجملة ،ولاحظوا شبه الجملة فى هذه العبارة (قراءة عصرية فى التراث) فالجار والمجرور هنا يجر معه سلطة تخفى سلطة أخرى . والمهم هنا أن الأمر يتعلق ليس فقط بقراءة عصرية بل يتعلق تحديداً بقراءة عصرية للتراث ، فالشروط المطلوبة فى الابتداء بالنكرة فى لغة العرب متوافرة ، وتوفرها بهذا الشكل هو الذى يمنح العبارة سلطة تقمع سلطة اتجاه السامع إلى طلب الخبر أو على الأقل تدفعه إلى تأجيل هذا الخبر ، ولكى ندرك هذا يمكن مقارنة عبارتنا السالفةبعبارة (القراءة العصرية للتراث) التى فيها ألف لام التعريف ، فيصبح طلب الخبر شيئاً مرفوضاً . هذا عن سلطة هذه العبارة بوصفها عنواناً يقدم مبتدأ بدون خبر ، أما عن سلطتها كبنية أى كمنظومة من العلاقات الثابتة فى إطار بعض التحولات فيمكن تفكيكها بسهولة إذا عمدنا إلى اخضاع هذه العبارة إلى جميع التحولات التى تقبلها ، ومن حظنا أنها تحولات محدودة فى هذا المقام : هناك أولاً الصيغة المعطاة لنا كعنوان وهى [قراءة عصرية للتراث] ، هذه الصيغة تنفى صيغة أخرى هى [قراءة تراثية للتراث] . وعبارة قراءة تراثية للتراث هى نفسها تستدعى عبارة مضادة لها هى [قراءة عصرية للعصر] . وقراءة عصرية للعصر تستدعى وتنفى هى الأخرى صيغة أخرى مقابلة لها هى [قراءة تراثية للعصر] . إذن انطلقنا من [قراءة عصرية للتراث] وانتهينا إلى [قراءة تراثية للعصر] . تلك هى إذن جملة التحولات التى يمكن اجراؤها على عناصر هذه العبارة . وإذا نظرنا إلى الصيغة الأصيلة التى انطلقنا منها فى علاقتها مع الصيغة الأخيرة التى انتهينا إليها ، وجدنا أن مهمة العنوان الكامنة وسلطته تنفى الصيغة الأخيرة ، وأن الصيغتان الثانية والثالثة ـ (قراءة تراثية للتراث) و (وقراءة عصرية للعصر) ـ هما بمثابة الجسر الموصل إلى هذه النتيجة التى اعلنا عنها الآن . فإذا أردنا افراغ العنوان الأصلى [قراءة عصرية للتراث] من سلطته علينا أو إذا أردنا تفكيكه وفضحه فما علينا إلا أن نجمع الآن بين المبتد أو الخبر فى جملة واحدة فنقول بكلام عادى وبسيط . . [نريد قراءة عصرية للتراث نجتنبنا الانسياق مع قراءة تراثية للعصر] . الآن يتضح هدفنا العلمى والايديولوجى مع وعينا الكامل به وهذا هو معنى [التفكيك] فى صورته البسيطة . لقد فككنا صورة العنوان لنناقش مضمونه ، وأقمنا مسافة بيننا وبين العنوان فتحررنا من البطانة الوجدانية والشحنة الانفعالية التى يولدها فينا عند سماعنا له أول مرة ، وهكذا أصبحنا عارفين ما نريد ، قادرين على التفكير العقلانى فيما نريد . إن التفكيك هنا لا يعنى نفى الموضوع ولا الأعتداء عليه ولا الاستغناء عنه وانما يعنى فقط التحرر من سلطته . . من عدوانه . . من احتوائه لنا . انه يمثل لحظة الفصل ، أما لحظه الوصل أو الاتصال مع هذه القراءة المقترحة فيمكن أن نقوم بها من خلال تطبيقها على نماذج تراثية فلنختارها صغيرة وبسطة حتى يسهل علينا السيطرة عليها والتفاهم حولها .

سأقترح نصاً هو حديث شريف لعلنا نحفظة جميعاً ، وصيغة هذا الحديث تروى كما يلى :

« كل محدثه بدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة فى النار » . . . وقبل تحليل هذا النص بهذا النوع من التحليل السالف يجب أن نبرز فيه جانبا من السلطة خاصاً بطبيعته البيانية البلاغية . ففى هذا النص ثلاث وحدات خطابية ؛ الوحدتان الأولى والثانية لا تطرحان اشكالاً منطقياً لأن (كل محدثة بدعة) و (كل بدعة ضلالة) محمول وموضوع فلا اشكال هناك ، لكن المزية البيانية موجودة فى الوحدة الأخيرة التى تقول (كل ضلالة فى النار) فكيف يمكن أن تقود الضلالة صاحبها إلى النار ؟ . قبل الإجابة على هذا السؤال علينا أن نلاحظ الفرق البيانى البلاغى الاعجازى للقرآن فى عبارة (كل ضلالة فى النار) وبين الكلمة العادية فى خطا بنا العادى (كل ضلالة تقود إلى النار) . ففى الحديث نجد أن عبارة (كل ضلالة فى النار) حذف منها كلمة (تقود) أى حذفت المسافة التى تفصل عن النار ، فأصبحت الضلالة والنار بدون جسر . . بدون مسافة . . ومن ثم فإن التعبير المعجز للحديث يجعل الضلالة نفسها فى النار ، ويخلق بالتالى فى نفس الشخص المقترف للضلالة أو المعرض لها شعور بأن النار مقترنة بالضلالة اقتران تزامن . هذا الجانب البيانى فى النص الذى اخترناه لابد من إبرازه وان كان لا يدخل فى المنهج كمنهج ، هو جزء منه ولكنه جزء من البنية السطحية البلاغية لا جزءاً من البنية العميقة للنص ، ولذلك لابد من الاتجاه إلى هذه البنية العميقة .

باللغة المنطقية الرياضية كل [أ] هى [ب] وكل [ب] هى [جـ] وكل [جـ] هى [د] . ولكن إذا طبقنا هذا النوع من العلاقة الرياضية على هذه العبارة سنجد أن الأمر لا يستقيم لأن النتيجة المنطقية فى العبارة الرياضية السابقة هى : كل [أ] هى [د] ، وبالتالى فإن النتيجة المنطقية للحديث السالف هى : [كل محدثة فى النار] وهو أمر لا يقبله العقل ولا الشرع . إذن فكيف نقبل (كل محدثة بدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة فى النار) ؟ نلاحظ بداية الوحدة الثانية (كل بدعة ضلالة) تقوم هنا بمثابة القيد الذى يمنع نقل هذا الحكم من [أ] إلى [د] ، ومن هنا فإن المشكلة المطروحة أمامنا هى : كيف يمكن أن تكون (كل محدثة بدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلا لة فى النار) . هنا لابد من الاستعانة بالمنطق أو بالدراسات المنطقية الحديثة ، وهو أمر كان فى السابق دائماً بمعنى أنه لا جديد تحت الشمس ، وانما الفرق هنا يتمثل فى الوعى . ومن الناحية المنطقية نقول ان هذه العبارة تدل على انها لا تستقيم ولا تقبل إلا فى منظومة معينة من القيم ، فهى صادقة ضمن منظومة معينة من القيم ولكنها غير صادقة فى منظومة أخرى أو غير صادقة بكيفية مطلقة . والسؤال هو كيف نكتشف هذه المنظومة من القيم التى تصلح فيها هذه العبارة ؟ نكتشفها من تأمل (كل ضلالة فى النار) فمتى تكون كل ضلالة فى النار؟ نقول أن الضلالة من (الضلال) والضلال ضد (الهدى) والهدى هو طريق يرسمه الدين والطريق الذى يرسمه الدين هو الطريق إلى الله والطريق إلى الله يسمى بـ « العبادة » أو « التعبد » . اذن فالسياق ـ سياق العلاقات القائمة على مستوى البنية العميقة فى النص ـ يقتضى أن يكون المقصود ليس المحدثات على الاطلاق بل تلك التى تكون بدعة فى « الدين » أى تضيف جديداً إلى نظام العبادة

فى الإسلام وهو نظام محدد مقرر كامل لا يجوز لأحد إضافة أى شىء اليه ، كما لا يجوز حذف أى شىء منه . ذلك لأنه لو سمح الشرع لكل واحد منا أن يزيد فى العبادة قدر ما شاء لأصبح الدين فوضى ولفقد كل نظامه وقيمه ، من هنا قال الفقهاء أن المقصود بالبدعة هو [الأمر الذى يستحدثه الإنسان بقصد التعبد] فالزيادة فى التعبد فى شعائر الدين مثلها مثل النقص فيها غير جائز ، ولذلك يجب أن تحارب بالرجوع إلى سيرة السلف الصالح أى إلى الطريقة التى كان يؤدى بها السلف شعائر الدين زمن النبى . وهذا هو المعنى المقصود بالسلفية فليست السلفية فى معناها الأصلى الفقهى نوعا من الرجعية بل هى الرجوع بالعبادات إلى بساطتها الأولى التى عرفت عن النبى والصحابة . ومن ثم فزيارة القبور والتبرك بالأضرحة ووضع اليد فوق الرأس أثناء الصلاة وغير هذا من الأمور تعتبر بدعاً لأنها زيادة فى الدين يقصد منها المبالغة فى التعبد . وهناك من الفقهاء من يوسع من مفهوم البدعة ليجعلها تشمل العادات أيضاً أى السلوك الاجتماعى جملة ، بيد أن المقياس عند جمهور الفقهاء هو « القصد » و « النية » فإذا أتى الانسان بعمل جديد بدون نية التعبد فليس بدعة مادامت هذه الأعمال ليست من المحرمات المنصوص عليها ، وذلك هو المعنى الفقهى الشرعى للبدعة والمقصود أساساً فى هذا الحديث الشريف . غير أنه حدث أن وسع استعمال كلمة « بدعة » لتحمل مضموناً أيديولوجياً وذلك فى المنازعات بين الفرق الكلامية ، فكل فرقة تصنف الفرقة المخالفة لها فى الرأى ضمن المبتدعات ، فأهل السنّة يعتبروا المعتزلة مبتدعة لأنهم جاوءا بأقوال لم تسمع عن السلف فى ميدان العقيدة ، والمعتزلة بدورهم يسمون جماعة أهل السنة بالحشوية لأنهم يتقيدون بظاهر النص بشكل قد يؤدى إلى التجسيم والتشبيه . وهكذا فالبدعة فى علم الكلام هى (رأى الخصم) ومن هنا قلنا أنها ايديولوجيا باعتبار ان الايديولوجيا هى (الرأى الذى يقول به خصمى) . إذن هناك فرق ما بين مفهوم البدعة وبالتالى الضلالة كما هو فى الفقة والتشريع ، وبين المفهوم نفسه كما هو فى النزاع الايديولوجى الكلامى . لقد قمنا الآن بجعل النص مقرؤ نا معاصراً لنفسه أى حول ما هو فى محيطه الخاص ، وبإمكاننا أن نجعله معاصراً لنا بسهولة فنقول : إن الذين يعتقدون بأن الإسلام ضد الحداثة والتحديث مخطئون سواء كانوا من أنصار الحداثة الغربية المعاصرة أو كانوا من الواقفين ضدها . إن ما يرفضه الإسلام بنص الحديث المذكور هى الأمور المحدثة فى الدين بقصد التعبد بها أما الأمور التى يبتكرها الانسان من أجل راحته ومنفعته والاستمتاع بما هو موجود فى الدنيا وما هو مسخر له فهذه كلها أمور لا ندخلها فى مفهوم البدعة بالمعنى المشار إليه بل أنها مرغوب فيها ، وقد سمى الفقهاء هذا النوع من البدع بالبدع الحسنة ، والحديث النبوى يثنى على كل من سّن سّنة حسنة ، والسنه الحسنة والبدعة الحسنة فى مصطلح الفقهاء شىء واحد . اعتقد الآن أن الحديث الشريف الذى نصه : [كل محدثة بدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة فى النار] قد أصبح بهذا النوع من التحليل البنيوى معاصراً لنا على صعيد الفهم والمعقولية ، وأصبح مفهوماً لدينا ومعقولاً تماما وهذا لم يتأت لنا إلا بعد أن جعلناه معاصرا لنفسه أى بعد أن حرصنا على فهمه فى محيطه الخاص تماماً كما كان يفعل الفقهاء ، ومن هنا فالمنهج الذى اتبعناه فى الحقيقة ليس جديداً بل هو فى جملته طريقة عند الفقهاء ، والفرق اننا نستعمله مقنناً مضبوطاً بشكل أكبر وهم كانوا يستعملونه بشكل تلقائى عفوى .

نأتى الآن إلى مثال آخر نخرج بواسطته من دائرة الخطاب وبنيتة السطحية إلى دائرة الأحكام ومجالها البنيوى الطبيعى . ولنأخذ مثلاً نصيب الأرث للبنت . فى القرآن (للذكر مثل حظ الأنثيين ، للبنت الثلث وللولد الثلثان) . هذا حكم يطعن فيه كثير من اللا مسلمين سواء كانوا خارج الاسلام أو داخله ؛ والمهم هنا أن نحاول قراءة هذا الحكم بالطريقة التى شرحناها . ولكى نجعل هذا الحكم معاصراً لنفسه يجب أن نقرأه فى محيطه الاجتماعى الخاص وأعنى المجتمع القبلى وتوازناته . وأول ما يجب ابرازه فى هذا الشأن هو أن الملكية فى المجتمع القبلى الرعوى ملكية مشاعة ، فالقبيلة هى التى تملك وليس الفرد ، والعلاقة بين القبائل الرعوية هى علاقة نزاع حول المرعى أساساً ؛ الأمر الآخر هو أن المصاهرة لدى القبائل العربية ومن يشبهها مصاهرة خارجية فى الزواج بذوى القربى أو المحارم ممنوع ، والحفاظ على العلاقات السلمية بين القبائل يقتضى نوعاً من تبادل النساء بلغة ليفى شتراوس ، وتبادل النساء معناه المصاهرة بتزويج الفتاة من هذه القبيلة إلى رجل من القبيلة الأخرى . غير أن تزويج الفتاة لرجل من قبيلة غير قبيلتها قد يثير مصادمات فى حالة وفاة أبيها ذلك لأنه إذا كان لها أن تأخذ نصيباً مما ترك وهو لم يترك سوى حقه فى المشاع من المرعى . فإذا كانت البنت ترث حقها من أبيها فى هذا المجال فإن ذلك يعنى أنها هى وزوجها سيكون لهما الحق أن يرعوا فى المرعى المشاع الذى فى حوزة قبيلة أبيها . وهنا سندخل فى مصادمات لا حد لها ولذلك حرمت بعض القبائل العربية القديمة توريث البنت اطلاقاً تجنباً لهذا النوع من المنازعات ، فقد كان ما يهم المجتمع البدوى هو الحفاظ على توازناته الأساسية . وإذا أضفنا إلى ما تقدم محدودية المال المتداول فى المجتمع القبلى فى الجاهلية سهل علينا إدراك أن توريث البنت قد يؤدى إلى الإخلال بالتوازن على المستوى الاقتصادى خصوصاً مع أباحة تعدد الزوجات ، ذلك لان تعدد الزوجات سيتحول فى هذه الحالة إلى طريقة للكسب ، فبمقدار ما تزوج الرجل من الزوجات . .

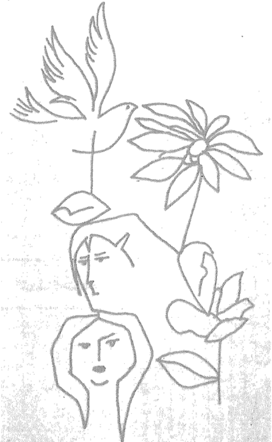
بمقدار ما تزداد امكانية أن يرث من قبائل متعددة وبذلك يختل توازن توزيع الثروة ؛ من أجل هذا كله لجأ الإسلام إلى حل وسط ، ويتمثل فى جعل نصيب البنت الثلث بدل النصف وهذا من ناحية . من ناحية أخرى جعل نفقة البنت على زوجها أى على الرجل كما جعل نفقات الوالدين على الرجل . وهكذا فإذا قمنا بعملية حسابية بسيطة مع الأخذ فى الاعتبار بساطة الاقتصاد الرعوى القبلى ومحدودية الملكية فيه استطعنا أن ندرك بسهولة كيف أن الثلثين اللذين يأخذهما الذكر قد ينزلان إلى مستوى الثلث الذى يمنح للبنت إذا اسقط منها نفقة الزوجة ونفقة الأبوين وبذلك تتحقق المساواة بين الرجل والمرأة . ولا يهمنا هنا أن تتحقق بشكل فعلى ولكن ما يهمنا هو أن نبرز أنها (المساواة) تتحقق فى المخيال الاجتماعى للقبائل البدوية . من حيث التوزان . أعتقد أنه من هذا التحليل يمكن القول بأن موقف الشرع الاسلامى فى هذه القضية مفهوم ومعقول أيضاً لأنه يستجيب تماماً لمتطلبات التوازن الذى أشرنا إليه .

أن ما قدمته لكم أيها السادة ليس تأويلاً بالمعنى البيانى ولا بالمعنى العرفانى ، هو نوع من الاستثمار للمقروء والتعامل معه بأكبر قدر ممكن من الموضوعية والمعقولية ، وهذا فيما اعتقد هدف كل بحث علمى ◆

مواجد من فصل الرؤى

فوزى صالح

تلّفَتُّ فى داخلى باحثاً عن براقٍ ينشّطُ دائرةَ العزمِ يحملنا للذى فى دماكْ
ندورُ سوياً
خيولاً مطهمةً بالجديدِ المفارقِ
نُكَسِّرُ طوقَ المهادنِ واللغةَ الباهته
ونستنبتُ المستحيلَ حروفاً مسرجةً بالصهيلِ
ندّوِّرُها فوق حنجرة البَعْدِ
نعدو
ومن خلفنا تهرع العاديات
يزاحمنا التعب الحرشفى يمد خطوط التراخى
/نركلها/.. ندرك العَدْوَ ثانية
لا نخافض أجنحة أو نميد
أيا صاحبَ الحلم
أشربت فى جلدكَ الخوفَ ألاّ يجىء البراقُ
تعثرت فى سُبلٍ من أجاجٍ
فلا أنت أدركتَ ما نشتهى.. لا،
ولا نحن صِرْنا
أيا صاحَب الحلم
كانت خطوطٌ من الرأسِ للرأسِ تنسلُّ فى حِزمٍ قزحيه
تُكشِّف مملكةَ الغيثِ والمرتجى
وكانت بناتُ الخوامل يحلُمْن بالمتخمَاتِ وبالسلعةِ الرائجه تموتُ
وهنّ يقلّبن أورامهنّ على سُرُرٍ من جهالاتِ ذاك الأوان
أيا صاحبَ الحلم
أحملك الآن فى رئتىَّ براقاً يجوب تضاريس حلمىَ
يستنهض البؤرَ الخامله ◆



رسالة الرياض

مهرجان التراث والثقافة

عبد الحميد حواس

هـذا المهرجـان ليس وحيدا فى الـوطن العربى ؛ بل له نظائره فى القاهـرة وبغداد وجرش بالأردن وأصيلة بالمغرب وقـر طاج وقـابس بتونس ، وغيـرها الكثـير فى المدن والأقاليم العربية . بدأ بعضها بالتركيز على وجه واحد من وجوه الثقافة ثم وسّع نشاطه ليشمل أكثر من وجه . ونشأ بعضها محليا ثم مدّ حدوده إلى آماد الثقافة العربية ليكتسب بُعدا عربيـا جليا . وبعضهـا الآخر بـزغ فـولكوريـا ثم استحال كـرنفـالا سيـاحيـا للداخل والخارج . وهذا مظهر من مظاهر الـطبيعة الصـراعيـة التى تعيشهـا الثقـافـة العربية ، والذى يجعلها تتراوح على المستوى الرسمى بين الإهمال والتهميش وبين إقامة التظاهرات الثقافية الاحتفالية .

مهما يكن من أمر ، فإن لهذه المهرجانات فضيلة كبرى بما تتيحه للمثقفين العرب من فرصة الالتقاء والحوار الشخصى المباشر فى زمن عزّ فيه التلاقى والحوار . ولعـل هذا التـلاقى والحـوار هـو أولى الثمـار العينيـة الملموسة للمهرجان الوطنى الرابع للتراث والثقافة فى الجنادرية .

والجنـادرية مـوقـع بـالمملكـة العـربيـة السعودية يبعد عن شمال الرياض حـوالى أربعين كيلو مترا . وقد كان هذا الموقع محلاً للنزهات الخلويّـة ومرتـادا لريـاضة سبـاق « الهجن » (الجمال) . غير أن الجنـادرية أخـذت تحتـل أهميــة متـزايــدة فى الحيـاة الثقافية ، وتباينت الأنشطة التى تجرى فى ساحتها فى بداية كل ربيع ، منـذ سنوات أربع .

فمنذ سنة ١٩٨٥ تبنت « رئاسة الحرس الـوطنى » تنظيم نشـاطـات فكـريـة وفنيـة وإعلامية متنوعة أطلقت عليها « المهرجان الوطنى للتراث والثقافة » . ويتم إحياء هذا المهرجان فى الجنادرية فى بداية الربيع من كل عام . وعلى مدى هذه السنوات الأربع ، نما المهرجان واتسع .

وإذا كان المهرجان قد بدأ دورته الأولى بنشاطات محلية وبدوية محدودة ، فقد عزز فى دورته الثانية توجههه العربى بدعوة لفيف من المفكرين والكتاب والمبدعين العرب ، داعيا إياهم بأشخاصهم تقديرا لإسهامهم فى قضايا الثقـافـة العـربيـة ، مـع اختلاف رؤ اهم الفكرية وعلى تباين مواضع إقامتهم سواء فى داخل أقـطارهـم أو فى مها جرهم الشتى . وقد استمرت هذه الدعوة الموسعة رحبة الأفق تقليدا ناميا فى الدورتين الثالثة والرابعة .

وفى الوقت نفسه جرت توسعة نشاطات المهرجان الفكـرية والفنيـة وامتدت لتضم إسهامات من الجامعات والهيئات التعليمية والإداريـة التى يتماسّ عملهـا مع العمـل



الثقافى ، بل وتلك التى تبدو بعيدة عنه ولكنها شاءت أن تظهر الجانب التأصيلى أو التاريخى فى عملها ، مثلما فعلت مصلحة الجوازات ، مثلا . وبالمثل اتسعت الإسهامات جغرافيا ، فى مجال العروض والمعروضات ، لتضم ما يمثل الجهات والمناطق السعودية المتعددة ، وما يمثل الأقطار الخليجية .

والبادى أن القيادة المنظمة للمهرجان تأخذ فى أجراءاتها المنسّقة لنشاطاته بالحد المشترك الأوسع لمفهوم التراث . وفحواه أن التراث هو : ما ورثناه عن الأسلاف . « جيل يسائل آخر : ماذا عندك لى من أهلى وقيادتى ؟ وماذا استحمل عنى ؟ قيم رفيعة ومثل عليا ، تلك هى ذخائرنا وودائعنا لأجيالنا ، فإذا تساءلنا عنها اليوم على طريق طويل ، وفتشنا عنها فى تراثنا ، فلأننا الورثة الشرعيون لها » . (من خطاب الشيخ عبد العزيز التويجرى الأفتتاحى) . وهذا التراث يتسع ليشمل ماراكمة اباؤ نا وأجدادنا من خبرة وإنجازات وطرائقهم فى السلوك وأسلوبهم فى الحياة ونظرتهم للوجود . ويبدو أن الحدّ الزمنى لهذا التراث يقف عند توقف مظاهر الحياة التلقيدية التى كانت سائدة قبل التغيّرات التى أحدثها تدفق عوائد النفط .

وهذا الفهم للتراث هو الذى يفسّر لنا الدور المركزى الذى تأخذه مكوّنات المأثور الشعبى فى نشاطات المهرجان ، والالتباسات التى تنوشها فى الوقت نفسه .

والبادى ، أيضا ، أن القيادة المنظمة للمهرجان ترى أن استدعاء التراث ، بالنسبة للجيل الحالى ، وصون مكوّناته وإتاحتها للأجيال التالية ، محور أساس فى صياغة الوعى المعاصر « من أجل تقريره فى فهمنا » . والعلاقة بين التراث والمعاصرة علاقة تكامل وإنماء وتجاوز وليست علاقة إبدال وتناحر حتى التصفية ، « فعالم اليوم غير عالم الأمس » . ولابد من الانتقال « بوعى وإدراك وتحريك » قدم الجمود والعزله تجاه العلم » .

ومهما يكن من اتفاقنا أو اختلافنا حول هذه الموجّهات ، وما تتضمنه من تفريعات وما تنتهى إليه من نتائج ، فإن منظمى المهرجان يتركون الساحة للمشاركين يتناقشون ويتحاورون سعيا للوصول إلى مشترك أرقى يسهم فى وعى أكثر رشدا وثقافة أرسخ أسسا وتجذرا فى الواقع ، تصمد فى وجه زوابع التصحير ودوّامات الأختراق .

ومن ثم ، فقد التأم « المهرجان الوطنى الرابع للتراث والثقافة » ، فى الفترة : من آخر مارس إلى منتصف ابريل ١٩٨٨ ، حاويا نشاطات فكرية وفنية وتظاهرات وعروض منوعة عديدة ، لعل أهمها :

أ ـ الحلقة الدراسية :

وقد أطلق عليها منظمو المهرجان : الندوة الثقافية الكبرى . وحلقة هذا العام هى الحلقة الثانية . فقد بدأت هذه الحلقات الدراسية منذ العام الماضى على أن تستمر الحلقات سنويا متناولة موضوعة واحدة وهى : « الموروث الشعبى وعلاقته بالإبداع الفكرى والفنى فى العالم العربى » . وقد كان موضوع حلقة العام الماضى فى إطار الموضوع الرئيس هو أهمية هذا الموروث الشعبى ودوره الثقافى ، أما العام الحالى فقد كان علاقة الموروث الشعبى بالفن القصصى .

وتوالت أعمال الحلقة البحثية فى ست جلسات ناقشت فيها ست أوراق فى أربعة أيام على النحو التالى :

١ ــ السير الشعبية العربية : مقدمة من الأستاذ فاروق خورشيد ، وعرضها نيابة عنه الدكتور حسين نصار ، وعقب عليها كاتب هذه السطور .

٢ ــ لغة المعيش اليومى فى لغة الراوية : دراسة للأصداء الشعبية فى رواية « الوسمية » : مقدمة من الأستاذ معجب الزهرانى ، وعقب عليها الدكتور سعد البازعى .

٣ ــ الفن القصصى فى التراث العربى : مقدمة من الدكتور أحمد كمال زكى ، وعقب عليها الدكتور عيسى بُلاّطه .

٤ ــ المؤثرات الشعبية والقومية فى الفن القصصى الروائى فى السودان : مقدمة من الدكتور محمد ابراهيم الشوش ، وعقب عليها الدكتور عبد الرحمن الخانجى .

٥ ــ ألف ليلة وليلة فى القصة الغربية : مقدمة من الدكتور رضا حوارى ، وعقب عليها الأستاذ صنع الله ابراهيم .

٦ ــ منصور الحازمى ، وعقب عليها الدكتور عبد الله الغذامى .

وقد استنت الندوة سنة جديدة لهذا العام بأن دعت قصاصين ، هما : الطيب صالح ومحمد علوان ، لتقديم تجربة كل منهما وتبيان علاقتها بالموروث الشعبى .

وقد شارك فى مناقشات هذه الحلقة عدد من الباحثين والنقاد والأدباء وأساتذة الجامعات وجمهرة من المثقفين إلى جانب المسهمين فى أعمالها . ولعل معالجات كتاب الأوراق ومداخلات معظم المناقشين ، والتى كانت تتسم منهجيا بالطابع التاريخى الأدبى ، هى السبب فى ابتعاد الكثير من أعمال الحلقة عن درس الأثر البنائى المكونات المأثور الشعبى وتقنياته القصصية فى بنية الأعمال الإبداعية المقدمة ، واكتفت بتلمس مظاهر البيئة المحلية وصور الحياة التقليدية الزائلة أو التى فى طريقها إلى الزوال . وكان غير قليل من الأوراق والمداخلات على غير معرفة بمنجزات الدراسات الشعبية المعاصرة ، المنهجية والمعرفية ، وما توصلت إليه فى درسها لأساليب الأداء وتقنياته فى أشكال التعبير الشعبى بمعناها العلم الدقيق . ومن هنا هذا الخلط والتشوش فى المصطلح والمفاهيم التى استعملها غير واحد من المتداخلين . وإن كانت ، هذه المعالجات ، قد أدت ــ من جهة أخرى ــ إلى لفت الكثيرين من خارج حقل الدراسات الشعبية إلى أهمية الدرس المنهجى للمأثور الشعبى وأثره فى تشكيل الإبداع المعاصر .

مهما يكن من أمر ، فقد أنهت الحلقة الدراسية أعمالها بإعلان توصيات عشر تدور حول وحدة أصل المأثورات الشعبية فى الوطن العربى ، وأهمية جمعها وصونها وإتاحتها فى تأصيل الثقافة القومية بجوانبها الإبداعية المختلفة وتواصلها مع جماهيريا من جهة وامتداد آفاقها الإنسانية من جهة أخرى . كما اتفق المتندون على أن يكون مدار الحلقة الثالثة هو : المسرح من حيث صلته بالموروث الشعبى العربى .

ب ـ الندوات الثقافية الصغرى :

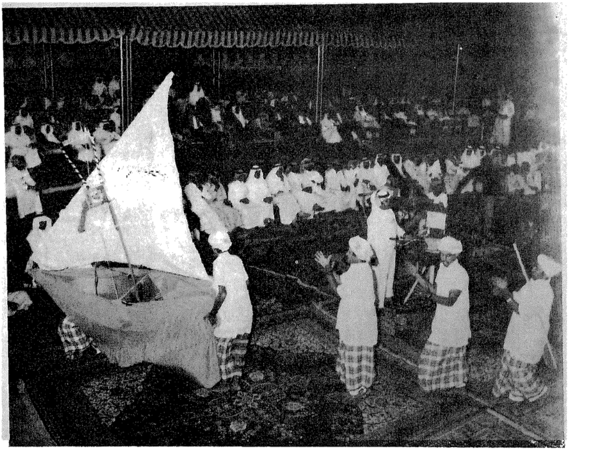
وبعد انتهاء أعمال الحلقة الدراسية نُظِّمت سلسلة من الندوات الفكرية شارك فيها حشد من المفكرين والمثقفين والدارسين يمثلون وجهات النظر المتباينة فى المجتمع العربى . وفى كل أمسية من الأيام المتتابعة دارت ندوة حول واحدة من القضايا التالية :

١ ــ التراث : ماذا نبعث منه ، وماذا نترك ؟
(المشاركون : الدكاترة : محمد أركون ، أحمد الضبيب ، محمد عمارة ، فهمى جدعان) .

٢ ــ تجربة التنمية : ماذا بعد النفط ؟
(المشاركون : الأمير عبد الله بن فيصل بن تركى ، والدكاترة : أسامه عبد الرحمن ، على خليفة الكوارى ، عبد الواحد الحميد) .

٣ ــ الغزو الثقافى .
(المشاركون : الدكاترة : محمد جابر الأنصارى ، صالح الوهيبى ، بكر باقادر ، والأستاذ حازم هاشم) .

٤ ــ الشعر الجاهلى وجذوره .
(المشاركون : الدكاترة : شوقى ضيف ، عبد الرحمن الأنصارى ، حسن ظاظا ، ابراهيم عبد الرحمن ، صالح العلى) .



٥ ــ هل العقل العربى فى أزمة ؟
(المشاركون : الدكاترة : جعفر الشيخ ادريس ، محمد عابد الجابرى ، حمد المرزوقى ، فؤاد زكريا) .
٦ ــ فلسطين : صراع حضارى .
(المشاركون : الأساتذة والدكاترة : عبد الوهاب المسيرى ، ابراهيم ابراهيم ، تركى عبد الله السديرى ، بلال الحسن) .

جـ ـ المحاضرات العامة :

ثم تلى هذه الندوات الفكرية مجموعة من المحاضرات العامة دارت حول موضوعات من مثل :
١ ــ القوانين العرفية فى منطقة عسير ، للدكتور محمد بن عبد الله آل زلفة .
٢ ــ توظيف التراث الشعبى فى الأدب العربى ، للأستاذ سعد بن جنيدل .
٣ ــ القيم الجمالية المختارات الفنون الإسلامية ، للدكتور محمود الربداوى .
٤ ــ جماليات الخط العربى ، للدكتور عبد الحميد الدواخلى .

الأنشطة الموازية والمتأنية :

وكان يتأنى نع انعقاد الحلقة الدراسية والندوات والمحاضرات العامة تقديم أنشطة أخرى موازية ، لعل أبرزها :

أ ـ الأمسيات الشعرية :

وقد تركز أغلب هذه الأمسيات على تقديم قصائد لشعر العامية البدوية التقليدى ، أى ما يسمى اصطلاحا فى المنطقة باسم « الشعر النبطى » وإن كان قد شاع مؤخرا إطلاق اسم « الشعر الشعبى » عليه مما يحدث التباسا مفهوميا مع المعنى العلمى الدقيق للشعر الشعبى . ومن ثم نظمت أمسيات متتالية جرى فيها تقديم عدد كبير من الشعراء التقليديين الذين ينظمون هذا الشعر النبطى فضلا عن أمسيات أخرى جرى فيها التعريف ببعض شعرائه المتميزين ورواته المتفردين فى بعض القبائل والمناطق . كما قدمت نماذج من الأداء الشعرى التقليدى الذى يؤدى بمصاحبة العزف على الربابة ، ونماذج أخرى من شعر الردّ (الذى يأخذ شكل تبادل الإلقاء وكأنه محاورة) ، وكذا نماذج أخرى من شعر النظم .

ب ـ معرض الكتاب :

شاركت الجامعات والهيئات والمؤسسات الحكومية وبعض دور النشر الخاصة فى المملكة بعرض إصدارتها من الكتب والدوريات . والجديد فى هذا الهمام أن الكتب والدوريات المعروضة كانت متاحة للشراء بأسعار مخفضة بعد أن كانت توجد للعرض فقط .

وفى هذا السياق قامت إدارة المهرجان بإصدار عدد من الإصدارات بالعربية والانجليزية للتعريف بالمهرجان ونشاطاته أو لبعض جوانب من التراث المحلى فى الجزيرة العربية أو لتوثيق نشاطات المهرجات فى العام السابق ، فضلا عن نشرة يومية باسم « الجنادرية » .

جـ ـ مسابقة للأطفال :

نظم المهرجان بالتعاون مع جهات أخرى مسابقة بين الأطفال حول بعض المفردات الثقافية ، وقد أعدها متخصصون لكى تتفق مع قدرات الطفل وامكاناته من ناحية ، ومع أهداف المهرجان من ناحية أخرى .

د ـ عروض الرقصات التقليدية :

قامت مجموعات من الجهات والمناطق المختلفة بالمملكة بتقديم الرقصات التقليدية ، مع الآلات الموسيقية المصاحبة لها ، وما كان يرتبط بها من أزياء وغناء ، وأحيانا مع تمثيل للمناسبة التى كان يتم فيها أداء هذه المظاهر الفنية التقليدية ، وتشخيص للرموز التى توحى بالطابع المحلى المميز للمنطقة ومناشط الحياة التقليدية بها .

ولأهمية هذه العروض ، من وجهة نظر المهرجان ، فقد حظيت بمكانة خاصة . إذ تمّ تقديمها فى شكل موكب متتابع طويل أمام المنصة الملكية ، واحتلت بذلك الفقرة الأساسية فى افتتاح المهرجان بعد سباق الهجن . ويعزز هذه المكانة اشتراك ولى العهد بنفسه فى أداء « العرضة النجدية » مع المجموعة المؤدية لها فى أكثر من مناسبة .

السوق الشعبية :

وهو عبارة عن ساحة مستطيلة واسعة انتظمت حولها دكاكين لمختلف الحرف والمهن التقليدية المندثرة والتى أوشكت على الأندثار . والواقع أن هذا السوق هو أقرب « للمتحف الحىّ المفتوح » لأساليب الحياة الشعبية أو ما يعرف فى الدراسات الشعبية Folk — Life museum حيث نجد الحرفيين والصُّناع يقومون بأداء أعمالهم ويعرضون منتجاتهم بنفس الأساليب والأدوات التقليدية لكى يجسّدوا صورة الحياة الماضية وأنماط الإنتاج فيها .

واستكمالا لهذه الصورة أقيم فى جانب من الساحة « بيت شعر » يجلس أمامه « جار الربابة » يعزف على ربابته ، بينما كانت تسير الجمال المحملة حول الساحة داخلة وخارجه ، فى الوقت الذى يتنقل داخلها الباعة الجائلون ببضاعتهم التقليدية ، وانتصب « الدلاّل » يعلن عن بعض المبيعات ويزايد عليها ، وكان مؤدب الصبية « المطوّع » يعلم صبيته بأساليبه التقليدية .

كما أقيم إلى جوار السوق ما يشبه المزرعة لتقديم صورة عن حالة الزراعة وطرق سقى الزرع والعمليات الزراعية الأخرى ، والتقنيات المكملة مثل عصر الزيوت والبناء باللبن ونحوها .

وتزمع إدارة المهرجان التوسع فى هذا السوق لكى يتحول إلى متحف كبير باسم « قرية التراث » لكى يضم تراث الجزيرة وأقطار الخليج العربية .

وإذا تركنا الآن الإشكالات الفنية والتقنية ، التى تتطلب تخطيطا منهجيا وحلولا علمية عند إقامة مثل هذا المشروع الكبير ، فإن تكرار النسبة لكلمة « تراث » يعيد تذكيرنا بالقضية المركزية التى يثيرها هذا المهرجان ، والتى نوهنا بها منذ بداية تناولنا لهذا المهرجان بالعرض .

فلا زال مفهوم التراث فى حاجة للوضوح من حيث حدوده ومكوناته ، ومن حيث تاريخيته ومكانة الإنسان فيه بوصفه الكائن التاريخى الذى أنتج هذا التراث من جهة ، وهو الذى يستقبله ويستحضره فى وعيه ، يتفحصه ويتفهمه وفق رؤ اه وتطلعاته ، من جهة أخرى . ولازال الانقسام الثقافى الحادث فى بنية الثقافة العربية يشكل عقدة فى وضع العلاقة بين التراث الرسمى والمأثور الشعبى ، بمستوياتها المختلفة ، الوضع المنهجى الرشيد .

وفى كل حال ، فإن إقامة هذا المهرجان ، وعلى النحو الذى عرضناه ، هى إضافة غنية إلى حقل التنشيط الثقافى العربى ، سواء من حيث التنظيم والشكل أو من حيث المحتوى والتوجه . غير أن الحديث عن جهود المؤسسات «الهيئات» فى مشرق الوطن العربى ومغربة ، من زاوية الاستراتيجية الثقافة الاجتماعية فى إقامة المهرجات الثقافية والفنية ، وخاصة ما يتصل منها بالمأثور الشعبى ، يتطلب فصل إبانة نرجئها إلى مقال آخر ◆

المندوب يسأل

مهدى بندق



تُعلقنا مدينتُنا من الأقدامِ تجعل فى الرِّغامِ الرأسْ
وتُدخل فى الأنوفِ النقعَ باليحمومِ يلتحفُ
وتقطع فى مرابدنا ذراعَ التمر والحناء
وتغرف من سواعدنا حَبابَ الدمِّ ترتشفُ
وتثقبنا ، وتحسو من جماجمنا نخاعَ الشمسْ
وها نحن بها موتى على أجداثنا نقفُ
فلا لحَّادنا يأتى ولا يرثى لنا الشعراء
فنصرخ يا دجى الأرماس أين القاع والسقفُ
فيأتينا الصدى صمتاً يراقبنا . . وينصرفُ

● ●

إلى أن قيل إن السيد المندوب يقصدنا
بكفيه كتابُ المُزنِ مقروءٌ به الخطُّ
وبين يديه قمحُ العدل مبذول فيُلتقطُ
وفوق الرأسِ مأدُبةٌ من الحرية الشجراء
وقيل الآن فلْتفتحْ مقابُرنا
وقيل الآن فليتجمعِ الرهطُ

● ●

ركعنا فى حثيثِ السير نزجى الشكرَ للرحمن
وأقسمنا نلاقى عبده المندوب فى أبهى ملابسنا
ورحنا نمسحِ الأوساخَ عن أبداننا ليلا
ورحنا نَكْنسُ الأسمالَ والأطمارَ والغَيْلا
ورحنا نصبغ الثغرَ المشققَ فى مرايانا
بماءِ العندمِ الوردىِّ ، والخدينِ بالحَوْذانْ
فصار الماءُ يطرق وجهنا المغبرَّ . يدخلُ فى
مسامِ جلودِنا كالضيفِ مبتسما
ويخرجَ من محاجرنا دموعاً تمسح الإثما

٨٤ ● القاهرة ● العدد ٨٣ ● ٢٩ رمضان ١٤٠٨ هـ ● ١٥ مايو ١٩٨٨ م ●

وصار الماء يعجِنُنا
إلى أن أصبح الصَّفوانُ فى أجزائنا طينا
فأسرعنا نعدُّ الطين كى يستقبل الأرواح
وعند الصبح جئنا نزلم الأزلام نسألها
عن المندوب : هيئتِه ، بضاعتِه ،
وكم سناً تُرى مِن فِيه
ومَنْ منا سيحييه قبيل أخيه

● ●

تدافَعْنا ، فهبَّتْ من سباسبِها رياحُ المقتِ ،
تقصفُ رعدَها فينا
تبادلنا السبابَ الفحُشَ واللكمات
فلم ندر سوى بالشرطةِ الرهجاءِ والضربات
فصرنا نقذف الأحجار نلعنُ مذهبَ الدولة
فصاح الحاكم الأعلى ينادينا
ويدعونا لضبط النفس ، أصغينا
على مضض ، وقمنا فى تثاقلنا
لنطبع فى خدُودِ الغلِ أختاماً من القبلات
ونادى العصرُ صلينا بلا نشوة
فجاءت غادةٌ رقطاءُ ترقص فى مآقينا
تقول لعلنا نصفو إذا الصهباءُ تجمعنا
فأسرعنا إلى الحانات تزحف خلفنا النِسوة
وقبل الرَّشفةِ الأولى
سمعنا من كهوفِ الشارعِ التحتىِّ أصواتاً
تهددنا ، وتنعتنا بأنّا جندُ إبليسَ المجندة
فأقسمنا لهم بالله أنا مثلهم بشرُ
ولكن فى تقلبنا يكون الخير والشرُ
أردنا أن نجادلهم فألقيناهمو يأتون فى الأيدى
المُدى تلمع
فبادرنا إلى الأحجار نُلهبها ونلقيها
فجاءوا بالرصاصِ السيلِ جئنا نحن بالمدفع

● ●

وقبل المغرب القانى
دفنا ألفَ مقتولٍ بخندقنا
ومزقنا لهم ألفا
وكان القتلُ قد أمسى لنا إلفا
وكان القتلُ قد أمسى لهم دِينا



وعند سطوعِ وجهِ البدرِ كنا قد سئمنا
الدفْنَ فامتلأتْ شوارُعنا
ملايينا من القتلى
ومثلهمو مصابينا

● ●

وجاء الموعدُ المضروبُ ،
جاء السيد المندوبُ ،
ألقى نظرة حيرى
على الساحات محزونا
سمعناه يصيح بصوته الصرحىِّ مرتعدا
تعالى اللهُ ،
أنت المانحُ الرِّشَدَا
وأنت القائمُ الأزلىُّ لم تولدْ
ولن تلدا
وأنت الحيُّ لا حياً سوى وجهك
فلِمْ لا تتركُ الأمواتَ فى هذا الترابِ
الفظِّ يبقونا ؟ !
ولِمْ يا ربُ لا ترضى
إذا ما عدتُ لم أنجزْ لك الواعدا ؟ ! ◆

حوار مع الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة

أجرى الحوار:
عواطف يونس

[الدوران فى فلك القديم يجعلنا صدىً لا صوتا ، والشاعر ينبغى أن يكون صوتا لا صدىً]

مع واحد من أبرز شعراء الستينات المجددين الذين أعقبوا رواد شعر التفعيلة فى الوطن العربى .. والذى يتميز بمذاق خاص .. وبحميمية التعانق بين الكلمة والمضمون : الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة كان هذا الحوار الذى حاولت أن أناقش من خلاله بعض القضايا الشعرية المهمة المطروحة على الساحة الأدبية .

■ **الشعر ، أو « الفن الحقيقى » عموما ، هدفه ، غاياته .. ماذا يقول شاعرنا الكبير الأستاذ محمد إبراهيم أبو سنة ؟**

ـ الشعر هو التعبير الأسمى عن التجربة الإنسانية فى شمولها وخصوصيتها على السواء ، ولعلنا نذكر أن الشعر هو أول الفنون التى صاحبت وَجْدَ الإنسان وعذابه ومتعته ، وشوقه ، وحزنه ، منذ كان الإنسان لا يعرف القراءة والكتابة . فكل الأمم وكل الشعوب عرفت الشعر فى مرحلة مبكرة من تاريخها وإن لم تعرف غيره من أساليب الحضارة ، وأساليب التعبير عن الذات ، والتعبير عن الفكر . فهو ـ إذن ـ تجسيد لطموح الإنسان ، لرغبته ، لشوقه ، لتجاوز ألمه ؛ يجسد الإنسان فى هذا الشعر خصوصية تجربته ، ليتجاوز الخصوصية إلى ما هو عام وما هو شامل لذلك نقول إن الشعر هو تجسيد لما هو مجرد ، وإبقاء العابر خالداً ، وإضاءة التجربة الإنسانية بالوعى والجمال على السواء .

■ **الإحباطات السياسية ، والتمزق الذى يعانى منه عالمنا العربى المعاصر .. إلى أى مدى تنعكس هذه الإحباطات فى الحركة الشعرية العربية ؟**

أظن أن الشعر طوال الخمسة والثلاثين عاما الماضية قد أنغمس انغماسا شديداً فى كل ما هو قومى ، وكل ما هو متعلق بمصير الأمة العربية .. بل إن حركة الشعر الحديث نفسها كان من دوافعها الأساسية ، التعبير عن الطموحات الشعبية ، والآمال القومية ، والعزة والكبرياء العربى . انغمس الشعر بعد الحرب العالمية الثانية فى قضايا الأمة ، وعبر عن ذلك تعبيراً بعضه جاء صارخاً ومباشراً ، وخطابياً ، وبعضه جاء مقنعاً من الناحية الفنية ، وتعددت المدارس والاتجاهات فى الشعر .

رأينا الرمزية فى الشعر ، ورأينا الشعر الذى يستلهم التراث العربى القديم ، ورأينا الشعر الذى يستخدم الأقنعة والحوار .

أنماط كثيرة من الأساليب ولدت فى الساحة لكنها جميعا ترتوى من جذر واحد هو الاهتمام بكل ما يقع على الساحة القومية ؛ بمعنى أن الهم القومى والاجتماعى والطموح الوطنى هو مدار التجربة الشعرية خلال الثلاثين عاما الماضية .

أما كيف عبر الشاعر عن ذلك .. نستطيع أن نقول إن بعض هذا التعبير جاء ساذجاً يتوسل شرف القصد دون أن يرتفع بمستوى القصيدة درجاتٍ عاليةً من الناحية الفنية .. بينما كان هناك قصائد وكان هناك شعراء يحاولون استخدام أرقى الأساليب الفنية فى التعبير عن مضمونهم الاجتماعى .

ـ فى الواقع إنه ما من قصيدة شعرية تكتب فى الوطن العربى ـ وهذا فيما يتعلق بالشعراء الكبار ـ إلا ونلمح فيها إنغماس الشاعر وانشغاله بهموم وطنه ، وآمال أمته ، والعذاب الحقيقى الذى يعانيه الشاعر الآن عذاب فادح ربما لا يحس به إلا الشعراء ـ وإن كان الناس يحسّون به فى درجاتٍ متفاوتة ـ لكن الشاعر يكتوى بنار هذا التمزق ، ويعبر عنه مرة بالتعبير المباشر ،

والأسلوب الرمزي أو استخدام واستلهام التراث .

ـ أظن أن الشاعر العربي الراهن المعاصر لم يقصر في التعبير الحقيقي عن الأزمة القومية وعن أشواق هذه الأمة في تجاوز محنتها الراهنة . .

■ فكرة الالتحام بين الفكر المبدع والواقع إلى حد الذوبان فكرة جلية في بعض قصائدك كقصيدة « مرثية شهداء الجزائر » : ـ

فلكي نحيا لابد نموت
فالبذرة لا تنمو إن لم تأكلها الأرض
ما أروع أن تفدى بعض الأجيال البعض

هذه الفكرة في رأيك ماذا تثمر في النهاية ؟؟

ـ هذه الفكرة هي فكرة التضحية بمعنى أنه ما من أمل في الحصول على شيء في هذا العالم ، إلا عن طريق التضحية ، والعناء ، والاستشهاد ، والألم الطويل وفي هذه القصيدة على وجه التحديد كانت تجسد بطولة الجزائر من أجل الحصول على استقلالها ، هذه البطولات تمثلت في التضحية بشكل محدد ، التضحية بمليون شهيد ماتوا لتستقل الجزائر ، وهذه القصيدة انطلقت وتركزت حول فكرة التضحية ولهذا تقول « ما أروع أن تفدى بعض الأجيال البعض » .

فهناك جيل يضحى لكي تنعم كل الأجيال القادمة بثمار هذه التضحية . . هذه القصيدة قديمة في الديوان الأول وكتبتها عقب استقلال الجزائر .

■ إن القارىء لديوانكم « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » يرى ولأول وهلة ـ مدى تمكنكم من بناء عالم شعري خاص ؟

والسؤال الآن يثير قضية مهمة ، وهي قضية الذاتية والإغراق فيها . . إلى أي مدى يمكن للفنان أن يدير عنق عالمه الشعري استجابة لموقف ذاتي خاص ؟

ـ في الواقع هناك فرق بين شيئين ؛ بين ذاتية التعبير ، وذاتية الموضوع . أما ذاتية التعبير فهي خصوصية الأسلوب ، فلكل شاعر أسلوبه الخاص الذي تتجلى فيه موهبته وتجربته وثقافته ، هذه الخصوصية لابد أن تتحقق في الشاعر لكي لا يكون صوتا تكراريا للآخرين لأن الشاعر في مطلع حياته يعجب بعدد من كبار الشعراء وكثيرا ما يسقط في ترديد أصوات الآخرين حتى يصبح هو نفسه عنصرا من عناصر هذه الأصوات ، لكن الشاعر الحقيقي هو الذي يعجب بالأصوات ويكافحها في نفس الوقت لكي يصل إلى ما أسميه أنا بخصوصية التعبير ، وذاتية التعبير كي يستطيع أن يقدم إضافة للتراث الشعري فبدون هذه الإضافة يكون الشاعر مجرد صدى وليس صوتاً .

والشاعر ينبغي أن يكون صوتا لا صدى .

في هذا الديوان أريد أن أستطرد في بيان الفرق بين ذاتية التعبير ، وذاتية الموضوع . ذاتية الموضوع تعني أن يتمركز تعبير الشاعر وقصائده حول همومه الخاصة الذاتية وهو ما نسميه « بالرومانسية » أي أن الذات وعواطفها ومواجدها وأوجاعها وأحلامها ، تكون هي مادة القصيدة ولا يستطيع الشاعر تجاوزها لأنه مشغول بنفسه في معظم الأحوال .

ـ هذا النحو من الشعراء يكون في العادة ابنا لعصور تتسم بضآلة الوعي في عصر متفجر . على الشاعر الحقيقي خاصة أننا ولدنا وتفتح وعينا في عصر الحروب الكبرى والثورات ومعارك الإستقلال والطموح القومي والعربي . . هذه المعارك فجرت نوعا من الوعي الأساسي جعل الشاعر يتجاوز ذاته كي يصبح جزءاً من الهم العام .

ـ وفي هذا الديوان كان عنصر الذات موجوداً باعتباري شابا لابد أن يعشق ، ولابد أن يحب الجمال ، ولابد أن يعبر عن الطبيعة ، وألمه الخاص ، وما أكثر الألم الخاص في هذه الفترة .

ولكنني كنت ـ أيضا ـ جزءاً من جماعة شعرية هي جماعة الشعر الحديث تؤمن أن الشاعر هو ضمير عصره ، وأنه عليه أن يعبر عن هذا العصر ، وإلا فإن هذا العصر سوف يقصيه بعيدا .

فمهمة الشاعر وشعره كانت عسيرة طول الوقت خاصة أن الشاعر لا ينبغي أن يعبر بسذاجة عما يجرى فهذا شأن النثر فالشعر إذن تعبير كلي جوهري في نفس الوقت فلن يستطيع الشاعر الوصول إلى هذا التعبير إلا عن طريق الثقافة الواسعة ، وعن طريق مفهوم مؤداه أن الشاعر صوت العصر .

وأنا أستطيع بإيجاز شديد جدا أن أقول إن الوعي عندي في هذه الفترة كان يتجاوز إلى الاهتمام بقريتي الصغيرة ؟ إلى المدينة التي عشت فيها وتعلمت وعايشت أزماتها ، إلى الإنسانية الواسعة خارج حدود الوطن . لذلك ، هذا الديوان الذي أعتز به كل الاعتزاز ، يعبر عن الأساس الأول لرؤيتي الشعرية وتكويني المبكر .

■ التأمل والفكر ؛ من أهم الصفات والمحاور التي يدور حولها شعرك ، خصوصا التأمل الحزين في الحياة .

ففي قصيدة « السر » قلت :

في صمت إحمل كفنك
وأدخل قبرك
لا غيرك ،
سوف يصلي من أجلك ،
لا غيرك

حقيقة مرة نعيشها في كل يوم ألف مرة ، نظرة تشاؤمية . . ولكن أرسطو يقول إن « الشعر محاكاة » ، والمحاكاة عنده ليست نقل الطبيعة أو الواقع على ما هو عليه ، بل هو وسيلة لدفع الطبيعة أو الواقع للأمام . . ما هو رأيكم في هذه المقولة ؟

ـ من المؤكد أن جيلي ـ ولست وحدي ـ كان على موعد مع الألم ، وموعد مع الكثير من الكوارث القومية ، والزلازل ، والأحلام الكبرى التي أجهضت حتى في زمن الحلم كنا محاصرين بهواجس الخوف من ألا يتحقق هذا الحلم الكبير هذه القصيدة ـ مثلا ـ كتبت أوائل الستينيات عندما كنا نحلم بوطن عربي كبير وبرفاهية وعدالة اجتماعية ، لكننا كنا نرى الأساليب البوليسية تحكم الواقع السياسي ولا شك أن الشعراء هم أكثر الناس حساسية وأكثر الناس إدراكا لما يدور في أعماق الأرض وعروقها ، فهم لا يتعاملون مع السطح كنا نشعر أن ثمة زلزالاً كامناً تحت هذه الأرض التي تبدو مستقرة .

ـ لهذا جاءت القصائد معبرة عن التوجس ، والحزن ، والقلق ، لكنه لم يكن يأساً . . لأن اليأس معناه أن نلقى بالأقلام . .

والملاحظة صحيحة وهي إنني كثيراً ما أعمل الفكر وهذا يرجع إلى أن قراءاتي في الفلسفة والتاريخ قراءات واسعة جدا ، لأنني أرى أن الشعر يعبر عن العصر وهذا العصر ملىء بالاتجاهات والأفكار والتجارب ، المتنوعة المزلزلة التي تتغير ، فهو عصر سريع الإيقاع ، ولكي نلاحقه لابد أن نفهمه ؟ ولكي نحاول التعبير عنه لابد أن نحاوره ، وندخل إلى أعماقه ، ففي الواقع عنصر التفكير أو التأمل ـ كما تسمينه ـ هو تعريف صحيح ، فهو جزء حقيقي من تجربتي الشعرية لأنني في فترة ماعنيت بالفلسفة .

○ من حق كل شاعر أن يختار إطار إبداعه لكن من هو الشاعر الحقيقى برأيكم ؟ أهذا الذى يكون أحادى النبرة ـ كالخنساء ـ مثلاً والذى احتوى الحزن الذاتى كل ابداعها ـ ؟ أم هذا الذى يتجاوز حدود الفردية إلى آفاق أكثر شمولية ؟

ـ أنا أتفق معك تماما ، هو فى الواقع إن طبيعة التجربة الشعرية تستلهم ثقافة الشاعر ، بمعنى أنه كلما اتسعت شواغل الشاعر واهتماماته ثقافياً وحياتياً ، كلما اتسعت شواغله واهتماماته شعريا وكلما كان شغوفا بتجاوز هذه الذات كما قلت لك فى البداية إن الشعراء الذين يعبرون عن تجربة واحدة فى الحب مثلاً « كمجنون ليلى » و« جميل بن معمر » ، هؤلاء الشعراء كانت طبيعة حياتهم البسيطة والتى لم تكن تتسع لأكثر من تجربة عظيمة مثل مجنون ليلى الذى استغرق العشق حياته . هؤلاء كانوا يعيشون فى طبيعة محدودة ، من حيث الأفق ، والتجربة ، والثقافة ولم يكونوا قادرين أولا على أن يعبروا على هذه التجربة ، ليس بمحدودية ولكن بعمق حيث استطاعوا الوصول إلى البعد الإنسانى العام من محدودية هذه التجربة .

ـ فمجنون ليلى ـ مثلا ـ عندما تحدث عن حبه لليلى كأنه كان يتحدث عن كل حس فى الأرض ، كذلك الأحوص ، وعمر بن أبى ربيعة .

ولكن فى العصر الذى نعيش فيه اختلفت طبيعة التجربة (الحب مثلا) فلم نعد نجد الشاعر هائما فى الشوارع يتحدث عن حبه فهذا الشاعر نفسه سوف يصطدم بأزمته الروحية ، وأزمته فى الإسكان والمواصلات . وأزمات كثيرة تحاصر الشاعر المعاصر تجعله يعبر عن الحب تعبيرا مختلفا ،



ولكن هذه الكوارث الهائلة التى تحاصر الشاعر ، تفرض عليه نوعا من التنوع فى التجربة ، ولكن هل يستجيب الشعراء لذلك ؟ بعضهم يستجيب وبعضهم يظل يدور فى فلك التجربة الواحدة نتيجة محدودية الثقافة والتطلعات والأشواق عنده لكن فى النهاية ، الحكم هو القيمة الفنية للعمل ، قد يكتب الشاعر قصيدةً واحدة خالدة (مثل عمر وبن كلثوم) ، وقد يكتب الشاعر مائة قصيدة تافهة ، فالعبرة فى النهاية بالمعيار الفنى ، أى إلى أىّ حد ، استطاع الشاعر أن يصل إلى ذروة فنية من خلال هذه التجربة أو تلك . . . ولكن نحن فى النهاية بشكل عام مع الشاعر الذى تتنوع تجاربه ، وتتسع ثقافته ، وتتجاوز شواغله همومه الذاتية .

■ الخلود فرعٌ فى السماء لأصل ثابت من شجرة والفرع لن يكون إلا إذا كان الأصل قويا ضاربا فى الأرض (التراث) ما هى كيفية الربط بين التراث والمعاصرة فى رأيكم

ـ قضية التراث قضية خطيرة جدا ، خاصة فى الشعر ، لأن الشاعر وهو يعبر باللغة ، هذه اللغة تاريخية ، بمعنى أنها ارتوت من تراث القصيدة العربية منذ امرىء القيس حتى الآن فالشعر يتعامل مع اللغة ليس فى مستوى الصواب والخطأ ولا مستوى الجمال والقبح ، ولكن فى مستوى الإبداع ! بمعنى أن على الشاعر أن يتجاوز ما سبقه ولن يستطيع ذلك إلا إذا امتص رحيق اللغة فى كافة عصورها فعلاقته بالتراث حتمية . . لا يستطيع إجادة الجرس الموسيقى إلا بقراءة الشعر العربى فى كل عصوره ! لن يستطيع الوصول إلى ديباجة روح اللغة وأنا أقول دائما أن الشعر يستخدم روح اللغة لا اللغة ، لأنه يعبر عن حساسية خاصة باللغة .

لماذا يختار الشاعر هذا اللفظ دون غيره ؟ هذه هى « الحسّاسية » ، وكلما توطدت العلاقة بين الشاعر والتراث كلما ازدادت ثروته اللغوية ، ولكن هناك من يتصور أن التراث مجرد « صنم » تدور حوله . لو اقتنعنا بهذا سوف نصادر اللغة ، لأن اللغة كائن يتطور من ، زمن لآخر ، والسقوط فى فلك الماضى ، يعنى نفى الحاضر ، ونحن لا نريد إلا أن نعيش حاضرنا لأننا لا نكتب لجمهور العصر العباسى ـ مثلا ـ الآن نحن نكتب لمن يقرأون الآن ولمن يأتى بعدهم ، لهذا فإننى ملتزم ، بالحفاظ على روح التراث على أن لا أقدسه ، فمن الممكن التحاور مع العناصر الإيجابية فيه والتجاهل للعناصر السلبية على أن يكون شاغلى هو البعيد عن الواقع الراهن بلغة هذا الواقع وأحاسيسه ومشاعره وهذه هى المعضلة التى نقع فيها ، فكثير من الشعراء يتصور أن الإبداع هو الدوران فى فلك القديم . . الدوران فى فلك القديم يجعلنا صدى لا صوتاً والشاعر ينبغى ألا يكون صدىً بل ينبغى أن يكون صوتا .

■ ماذا يعنى الصراع بين القصيدة الحديثة والكلاسيكية ومتى تنتهى ؟

ـ الواقع الثقافى يطلع فيه الجديد ، فيصطدم بالقديم ، ثم يتصالحان فى منتصف الطريق يأخذ الجديد بعض المشروعية أو يقتنع القديم ببعض الجديد ويتحدان . . . ليتقدم الجديد خطوتين فيصبح قديما ، ويخرج الجديد بعد ذلك وهكذا .

الملاحظ أن حياتنا الثقافية تدور حول نفسها فى بعض الأحيان نتيجة حسم المفاهيم ونتيجة النكسات لأن حركة التطور والتقدم ليست مطردة . . فنحن نتقدم فى جانب ونتأخر فى جانب نعيد طرح القضايا التى تم طرحها .

حركة الشعر الحديث ـ مثلا ـ انتصرت وقدمت ما لايقل عن مائة ديوان من الشعر الجيد وفجأة نتيجة للأزمات القومية والفكرية والسياسية حدث انحسار للتجديد فظهرت من جديد قضية الصراع بين القديم والجديد ، وكأن هذه القضية لم تحسم لقد حسمت فى الستينيات ومعنى الحسم مشروعية الجديد ، ولكن ليس القضاء على القديم فالقصيدة العمودية ستبقى فى حدود وظائفها المحددة المحدوده وما هو مطلوب منها ، إن إعادة طرح القضية دليل على التخلف الثقافى والارتداد الذى تعودته الحياة الثقافية .

■ الغموض ، والإغراق فى الرمز ؛ من أبى تمام إلى يومنا هذا ما سببه ورأيك فيه ؟

ـ الغموض له سببان فى رأيى ، غموض مشروع وهو غموض الشاعر الذى يريد أن يفتح افاقا جديدة فى التجربة الشعرية فيعبر تعبيرا غير مألوف عن رؤية غير مألوفة أيضا ، هذا النوع من الشعر عادة يكون شديد العمق ومليئا بالكثافة الشعرية ومتأثرا بتيارات كثيرة فى الثقافة والفنون والفلسفة ، ويريد أن يعبر عن العصر فى قمة شموله وكليته وهو نوع ، من الغموض المشروع

مثل قصيدة المقبرة البحرية « لبول فاليرى » ، فعلى الشاعر دائما أن يحطم المألوف إذا كان يريد أن يفتح آفاقا جديدة فهذا غموض مقبول لأنه يكشف أصقاعا جديدة فى الفكر الإنسانى والمشاعر الإنسانية

أما الغموض الذى أدينه هو غموض الإدعاء والعجز عن استخدام اللغة استخداما صحيحاً ، فهو غموض ناشىء عن الأدعاء والعجز عن استخدام اللغة استخداماً صحيحا وناشىء عن الضعف فى استخدام الأساليب الفنية فى الشعر .

■ **أستاذ جليل ومعلم فاضل يدين له شاعرنا الأستاذ أبو سنة ؟**

— فى الواقع ما أكثر الأساتذة الذين تعلمت منهم ، والذين أخذوا بيدى ، وإذا كان لى أن أذكر أستاذين كبيرين فى عالم النقد هما د/لويس عوض و د/عبد القادر القط .

■ **يقال إن العذاب سر الإبداع وأن الألم يصهر الفنان الحقيقى فهل هذا صحيح ؟**

— أعتقد أن الإبداع يقوم على جذرين هما ، المتعة ، والعذاب ، لا العذاب وحده ، ولكن لأن المتعة لا تحرض . . المتعة تكتفى . . المتعة أنانية ذاتية خاصة . . لهذا فإن الشاعر ليس فى حاجة ملحة للتعبير عن المتعة . الشاعر فى حاجة ملحة للتعبير عن الألم لأن الألم نوع أشبه بمرض والمريض فى حاجة إلى طبيب ، ولكن المعافى السعيد ليس فى حاجة لطبيب ، لهذا يكثر التعبير عن الألم ، ولا يكثر التعبير عن المتعة .

■ **الشعر الحديث ماذا قدمت له الأجيال التى تلت رواده هل طورت فيه ؟ . . أضافت إليه . . زخرفته (تطور شكلى) . . أم ماذا ؟**

— لاشك إن الجيل الأول جيل المؤسسين قد وضع لبنةً قويةً فى بناء حركة الشعر الحديث ولكن هذه البنية لم يكن يقدر لها أن تبقى ، لولا الأجيال اللاحقة . . الأجيال التى لم تكتف بالأساس ، وأقامت الصرح ، إن الأجيال التالية للرو اد قد قدموا عطاءً وافراً ، واستطاعوا أن يعيدوا النظر فى كثير من البديهيات ، وطوروا فعلا من الأساليب الفنية للحركة ، وأبدعوا انتاجا متميزا عن إنتاج الرواد ، وأعتقد أن الساحة الآن تعترف بهؤلاء الشعراء ، سواء فى مصر أو العراق أو السودان أو اليمن .

■ **الحركة النقدية بين الأمس واليوم ورأيكم فيها ؟؟**



— إن الجيل الأول من كبار النقاد لعب دوراً هاما فى مناصرة حركات التجديد ، وفى الشعر خاصة ، وهذا الجيل قيض له أن يتابع الأجيال المتعاقبة وبذل جهدا كبيرا ، ولكن يؤسفنى — حقا — أن أقول إن الأجيال الجديدة من النقاد إما انصرفوا إلى الترجمة ، أو إلى التظاهر بالحداثة ، ولم يلتفتوا ، التفاتا حقيقيا ، إلى الإبداع ولهذا فالابداع يسبق النقد بكثير .

■ **ما رأيكم فى شعراء اليوم (بلا مجاملة) ؟**

— فى الواقع أنا أمام عدد كبير من الشعراء فى مصر والوطن العربى . . وأرى أن هناك تيارات كثيرة . . هناك شعراء مجيدون كبار ، وشعراء مجيدون وموهوبون أيضا لكنهم شباب ، وحولهم هامش من الشعراء المبدعين ولاشك أننا نخوض مرحلة جديدة فى الكتابة الشعرية ، ولكن العصر الذى نعيش فيه قد اتخم بمشاغل واهتمامات غير أدبية . . ونستطيع أن نقول إن الشعر بكل تياراته واتجاهاته يخطو للأمام لكنه للأسف محاصر بعدم الإهتمام . أنا أعتقد أن لدينا عدداً من الشعراء الموهوبين ولكن المشكلة ليست فى الشعراء ولكن فى الطريقة التى تكفل لهم النمو والإستمرار ، هذا هو المأزق ، فنحن على أعتاب مرحلة شعرية تحتاج إلى نظرة نقدية جديدة أيضا ، وتحتاج إلى استجابة فنية جديدة من القارىء ولكن الصورة تتبدد . تبدو معتمة لأن النقد لا يواكب هذا الإبداع ولأن القارىء الذى يتوجه إليه هذا الإبداع فى غفلة شديدة بل وإنه يكتفى بالملهيات من مسلسلات ومباريات ، ويندر أن نجد القارىء الواعى الذى يرى فى قراءة الكتاب زاداً ثقافيا ومتعة لا تعادلها متعة أخرى ،

■ **أستاذ/ محمد أبو سنة . أنت والحياة ، أىُّ لون تراها به ؟**

أنا أرى أن الحياة مقدسة ، كل لحظة فيها ، كما قال أستاذنا العظيم/نجيب محفوظ ، هى اللحظة الأخيرة ، ولهذا لابد أن نقبض عليها ونعيشها ، بكل ما لدينا من طاقة ، وحماس ، وقوة ، واستجابة ، .

الحياة فرصة مدهشة ، وأنا لا أعنى السعادة ، أوالشقاء ، لأن الحياة فى رأيى ، هى الإحساس بها ؛ أنا أحس بالحياة مليئة بالألم والشقاء ، كما عهدتها أنا ، لكنها أيضا مليئة بالجمال ، فالحياة مقدسة وكل لحظة فيها قد تكون اللحظة الأخيرة ، لذا علينا ألا نقتلها أبداً ، وعلينا أن نعيش الحياة بكل ما نملك من مشاعر وجدية .

■ **ما هى سمات الشعر الجيد فى رأيكم ؟؟**

— الشعر الجيد الذى يستثيرنى ويرفعنى إلى آفاق أسمى وأعلى من الأفق الأفق الذى أنا فيه . . الشعر العظيم هو الشعر الذى يغيرنى ، وهو الذى يشبعنى ويطلعنى على ما لم أكن أعرف .

وحين أقرأ هذه القصيدة ، وأشعر بالسعادة والنشوة الفنية تكون هذه القصيدة جيدة .

■ **تجربتك الشعرية من أى المنابع ترتوى ؟**

— تجربتى ترتوى من الواقع كمصدر أساسى للتجربة الواقع هذا مستويات مختلفة ؛ واقع القرية التى ولدت فيها ، وواقع المدينة ، وواقع العلاقات الانسانية .

والمصدر الثانى ، قراءاتى ، فى الأدب العربى قديمه وحديثه ، والآداب العالمية بمختلف لغاتها . وأنا أقرأ المترجمات ولا أعرف إلا الانجليزية ، فتجربتى الشعرية ترتكز على ثلاثة أشياء : الواقع ، والثقافة ، والموهبة .

■ **ما مدى ارتباط الماضى بالحاضر فى تجربتك الحياتية وانعكاس ذلك على إبداعك ؟**

— فى الواقع ، فى كل مرحلة من حياتى أكتشف أننى أعيد شريط هذه الذكريات . . ولكننى أشحن وجدانى مرة جديدة بمرثيات هذا العالم الذى انقضى ، ويؤسفنى أن أقول إنه انقضى ظاهريا ، لكنه ، بداخلى ما زال ، أنا أتمتع بذاكرة قوية جدا ، وأنا من ذلك النوع الذى لا يحب أن يخسر شيئا ، حتى الألم لا أحب أن أخسره .

فأنا أحفظ الماضى بتفاصيله وتراكماته ولكن على ألا يكون عبئا على الحاضر ولا قيدا على المستقبل ◆

حول أول مؤتمر علمى عن :

زكى مبارك

د . عبد العزيز نبوى

أقيم أول مؤتمر علمى عن « الدكاترة » زكى مبارك بقاعة المؤتمرات بفرع جامعة أسيوط بسوهاج بالتعاون مع محافظة سوهاج فى الفترة من ٢٦ إلى ٢٩ مارس ١٩٨٨ ، تحت رعاية أ . د . عبد الرازق رئيس الجامعة ورئاسة أ . د . أحمد عبد الله السماحى نائب رئيس الجامعة وأمانة أ . د . عاصم أحمد الدسوقى عميد كلية الآداب . وكان أ . د . البدراوى زهران رئيس قسم اللغة العربية مقررا للمؤتمر .

لماذا سوهاج ؟

كان اختيار سوهاج ـ فى أقصى صعيد مصر ـ اختيارا له دلالته ومعزاه ؛ حيث تحقق من خلاله التقاء رمزين من رموز الأصالة المصرية والعربية : فالصعيد ، كان وسيظل أصلا مكينا للحضارة المصرية ورمزا لها . . كما كان وسيظل رمزا للمروءة العربية التى تمثلها القبائل فى ربوع الصعيد . وكان الدكاتره زكى مبارك من ناحية أخرى . وسيظل ـ رمزا للمثقف المصرى العربى الذى جرت فيه الثقافة العربية الأصيلة مجرى الدم ؛ فكان انتماؤه لهذه الثقافة انتماء عقل وقلب ، وهو انتماء عصمه من الانبهار بالمعوج من آراء المستشرقين ، هذا الانتماء الذى لخصه ما سينون يوم أداء زكى مبارك لامتحان الدكتوراه بالسوربون حين قال : « إننى حين أقرأ أبحاث طه حسين أقول هذه بضاعتنا ردت إلينا ، وحين أقرأ أبحاث زكى مبارك أشعر بأنى أواجه شخصية جديدة » . سوهاج وزكى مبارك كلاهما رمز ، ومن ثم فقد كان هذا المؤتمر العلمى مؤتمرا لعبقرية المكان والأديب ، كل بصاحبه موصول وإليه يشير .

لقد كان مؤتمر زكى مبارك بسوهاج ـ فى جوهره ـ دعوة إلى عودة الروح إلى الفكر العربى الأصيل والثقافة العربية فى وجهها المشرق ، كما كان دعوة إلى إنصاف الدكاتره زكى مبارك ، إحقاقا للحق بعد طول غياب . وهى حقيقة لم تغب عن المشاركين فى المؤتمر من أساتذة الجامعات المصرية ، والجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ومجمع اللغة العربية ، ودار الإفتاء ، والمجلس الأعلى للشئون الأسلامية ، والإذاعة المسموعة والمرئية والصحافة . وما أصدق كلمة الأستاذ محمد شوقى أمين عضو مجمع اللغة العربية حين قال : « ولئن كان الدكتور زكى مبارك قد ظلمه النظام الجامعى فى وطنه ، فإنه ليثير فى ذاكرتى موقفا للمجمع الفرنسى فى الزمان الغابر من أحد أعلام الأدب فى وقته إذ عاقته الظروف والملابسات عن أن يفوز بعضوية المجمع الخطير ، على حين تألق ذلك الأديب العلم ، وأصبح له من الشهرة العالمية ما أصبح . فلما قضى نحبه لم يسع ذلك المجمع إلا أن يقيم له نصبا تكاريا فى الدار المجمعية كتب عليه : « هذا رجل تم مجده ونقص مجدنا » . وما أحسبنى مغاليا إذا قلت إن تاريخ تعليمنا الجامعى ليستشعر الاستنكاف حين تخلو كراسيه من عظمة الرجل العصامى وإبداع الأديب الألمعى الدكاتره زكى مبارك » .

وفى جلسة الافتتاح تحدث فضيلة مفتى الجمهورية الأستاذ الدكتور محمد سيد طنطاوى عن تكريم القرمان للعلم والعلماء ، وتحدث عن زكى مبارك قائلا : « نحن عندما نحتفل ونذكر بأدب زكى مبارك وكتبه فى التصوف . . عندما نذكر بما بذله من جهد فى مؤلفاته الكثيرة التى قرأناها ومازلنا نقرؤها . . عندما تفعل جامعة سوهاج هذا ؛ إنما تقدم للعلماء وللطلاب وللطالبات سنة حسنة لها أجرها » .

كما تحدث أ . د . عبد الله السماحى نائب رئيس الجامعة ورئيس المؤتمر قائلا : « إن ما تصنعه جامعتنا اليوم هو إحياء تراث رائد من هؤلاء الرواد وإقامة البحوث والدراسات من حوله لتجعله علامة على طريق صنع المستقبل ، فتؤدى الجامعة بذلك دورها تجاه مجتمعها وتجاه جيل الشباب من أبنائها الذين نعدهم ـ كما صنع جيل هؤلاء الرواد ـ فيتعمق انتماؤهم وحبهم لوطنهم . إن زكى مبارك عالم رائد أسهم اسهاما وافرا فى صنع عصره ، ودافع عن وطنه وعن مقدسات العروبة والإسلام ، وقاوم الاحتلال ، واعتقل واضطهد ؛ فما ضعفت همته ولا لانت عزيمته ، وإنما قدم الفكر الخلاق والأعمال العلمية والأدبية الخالدة . . فهو بحق رائد أصيل جدير بأن يجتمع من حوله الباحثون والعلماء ؛ ليقدموا ثمار فكرهم نورا ومشاعل هداية تثير طريق المستقبل لأبنائنا الشباب » .

وألقى الأستاذ الدكتور محمود بن الشريف الأستاذ بجامعة الأزهر ـ نائبا عن الدكتور المستشار جمال الدين محمود الأمين العام للمجلس الأعلى للشئون الإسلامية ـ كلمة حيا فيها الوفود العربية المشاركة فى المؤتمر من مثل : الشاعر الدكتور حسين خريس عن الأردن ، والدكتور بشير عمر القيروانى من تونس ، والشاعر الكبير على هاشم رشيد من فلسطين ، والدكتور محمد الشهاوى من السعودية .

كما ألقت كلمة الأسرة الشاعرة كريمة زكى مبارك عضو مجلس إدارة اتحاد الكتاب ومدير عام برامج الأسرة والمجتمع بالإذاعة ورئيسة جمعية زكى مبارك الأدبية ، حيث الوفود والمشاركين ، وقدمت الشكر إلى جامعة سوهاج ومحافظة سوهاج .

أما السيد الوزير إبراهيم محافظ سوهاج فقال فى كلمته : « . . اليوم يحيى العلماء الأجلاء فى هذا المؤتمر العلمى تراث عالم رائد قدم لمصرنا الحبيبة علما وفكرا وأدبا بغير حساب . إن زكى مبارك ابن من أبناء مصر الرواد الذين يستضىء بعطائهم شبابنا اليوم ، فقد كان فيه انتماء أصيل لوطنه ، وكان فيه عزيمة وصلابة وجلد ومثابرة سخر جهده وعلمه وأدبه لتغيير واقع مجتمعنا والنهوض به ، وقدم أعمالا هى مشاعل هداية على طريق نهضتنا التى نصنع بها مستقبل مصر المشرق » .

وقد أشار كثير من العلماء والباحثين إلى تعدد المجالات التى أبدع فيها زكى مبارك ،

يقول الدكتور محمود بن الشريف الأستاذ بجامعة الأزهر : « كان زكى مبارك موسوعة : كان أديبا وشاعرا وناقدا ومؤرخا ، كما كان محققا ترك أثرا كبيرا فى تاريخ التشريع الإسلامى » . وقال الدكتور على على صبح عميد كلية الغة العربية : « . . تراه حين يجادل فى الدقائق الفقهية ـ كما صنع حينما حقق نسب كتاب الأم فتضيفه إلى الفقهاء ، وتراه حين يجادل فى المعضلات النحوية من النحويين ، وتنظر فى كتاب النثر الفنى أو كتاب الموازنة بين الشعراء فتراه قمة من قمم النقد الأدبى ، وتنظر رسالة اللغة والدين والتقاليد فتعده من المصلحين ، وتنظر مقالاته فى التربية والتعليم فتعده من أقطاب المربين ، وتسمع عن أخباره فى الأندية والمجالس وأحاديث رحلاته إلى البلاد الشرقية والغربية فتعتقد أنه من المولعين بدرس أخلاق الأمم والشعوب » .

وقد تنوعت البحوث ـ تبعا لذلك ـ وتعددت ، ويمكن القول إن جلسات المؤتمر قد دارت حول عدة محاور ، أهمها :

(١) الاتجاه الروحى والفلسفى والتصوفى :

ومن البحوث التى ألقيت ـ أو قدمت ـ فى هذا المجال : الفكر الصوفى عند زكى مبارك للدكتور على على صبح . والتصوف عند زكى مبارك للدكتور عامر النجار رئيس قسم الفلسفة بآداب سوهاج . والاجاه الروحى عند زكى مبارك للدكتور أبو الفتوح عبد الحميد الأستاذ المساعد بآداب قنا . وزكى مبارك والدراسات النفسية للدكتور محمد عزيز نظمى رئيس قسم علم النفس بآداب بنها . وزكى مبارك والأخلاق للدكتور محمود سلامة بكلية الدراسات العربية بالمنيا . والتصوف السياسى عند زكى مبارك للشاعر محمد على عبد العال حيث قال إن التصوف السياسى مصطلح أطلقه زكى مبارك ويعنى به أن تكون السياسة خالصة لوجه الله والوطن ، لا يقصد بها مطالب أو أغراض دينوية على حساب الأمة .

(٢) محور اللغة والأدب والنقد الأدبى :

والبحوث التى قدمت فى هذا المجال هى : التجديد الفنى فى أدب زكى مبارك للدكتور محمد سواعى للأستاذ بجامعة فرجينيا الأمريكية . آراء زكى مبارك فى النثر الفنى للدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد الأستاذ بمآداب عين شمس ومدير مركز الخدمة العامة . وقراءة فى شعر زكى مبارك للدكتور أحمد سيد رئيس قسم اللغة العربية بتربية عين شمس . وزكى مبارك والقصة العربية للدكتور يوسف نوفل عميد كلية التربية ببور سعيد . ومنهج زكى مبارك فى النقد الأدبى للدكتور أحمد طاهر حسنين الأستاذ بالجامعة الأمريكية . وزكى مبارك والدرس اللغوى للدكتور رمضان عبد التواب رئيس قسم اللغة العربية بآداب عين شمس ، وقضية المصطلح فى مؤلفات زكى مبارك للدكتور محمود فهمى حجازى الأستاذ بآداب القاهرة . وزكى مبارك وثنائية الوجدان للدكتور عبد العزيز نبوى الذى ألقى أيضا كلمة أبناء سنتريس فى المؤتمر . وديوان أطياف الخيال دراسة لغوية وأسلوبية للدكتور حسين محمد حسن بتربية أسيوط . وشعر زكى مبارك دراسة عروضية ونحوية للدكتور محمد عامر بكلية الدراسات العربية بالمنيا . وزكى مبارك ورؤياه الإبداعية للدكتور حسين خريس الأستاذ بجامعة الأردن . والنظرية النقدية عند زكى مبارك للأستاذ يوسف بكار الأستاذ بجامعة اليرموك . وزكى مبارك والإبداع الفنى فى الشعر للدكتور الشاعر مصطفى رجب بتربية سوهاج . ومن آداب سوهاج :

الصورة الشعرية عند زكى مبارك للدكتور عثمان القاضى . والرومانسية عند زكى مبارك للدكتور طلعت بو العزم . والاتجاهات الأدبية عند زكى مبارك للدكتور أبو الحسن الخطيب . والمرأة فى شعر زكى مبارك للدكتور سهام راشد . وزكى مبارك والنحو العربى للدكتور عثمان أبو سمره . وزكى مبارك ناقدا للدكتور محمد رزق خفاجى . هذا إلى جانب : شاعرية زكى مبارك للشاعر إسماعيل عقاب . والمقال الأدبى عند زكى مبارك للدكتوره أمينة راشد أستاذ الأدب الفرنسى بآداب القاهرة . والغزل فى شعر زكى مبارك للغربى حسن درويش . وزكى مبارك ورسم سياسة لغوية للدكتور البدراوى زهران رئيس قسم اللغة العربية بمآداب سوهام ومقرر المؤتمر حيث عرض فى هذا البحث آراء زكى مبارك فى اللغة والكتابة ، وأن زكى مبارك كان يريد استخدام لغة صحيحة يفهمها الفلاح والملاح والنجار والبناء ، لغة سخية تسعد أبناءها بغير حساب ، كما كان يرى أن صلاح الخط العربى فى الشكل ، فإذا شكلناه حققنا سلامة النطق وحددنا المعانى ، وكان زكى مبارك يقول : . . ولو ظهرت الجرائد والمجلات مشكولة لرأيتم كيف يصلح النطق ويشيع الإفصاح . . ويقول : أدعو إلى التفكير فى اختراع حروف جديدة مشكولة ؛ فرسمنا الآن ناقص . . ويجب أن نطمئن إلى أن الجماهير المختلفة تنطق الكلمات على نمط واحد . ومن الدراسات التى قدمت فى هذا المجال أيضا دراسة للدكتور أحمد مستجير عميد كلية الزراعة بجامعة القاهرة عنوانها « شعر زكى مبارك فى ضوء نظريتى العروضية » تلك النظرية التى نجحت فى تيسير دراسة موسيقى الشعر بقدر نجاحها فى تيسير اكتشاف القواعد المطردة فى شعر الشعراء عن طريق استخدام الكومبيوتر ، على نحو ما فعل فى دراسة سابقة سنة ١٩٨٣ مع شعر أدونيس . وقد اقتضى ذلك تحويل الأشكال المختلفة للتفاعيل إلى أرقام يسهل تلقينها للكومبيوتر كما يسهل فهمها فى آن واحد ، وربما جاز لنا القول إن الشعر العربى رزق بأحمدين : الخليل بن أحمد وأحمد مستجير .

(٣) محور التربية والتعليم :

والبحوث التى قدمت فى هذا المجال هى : الآراء التربوية عند زكى مبارك للدكتور رشدى طعيمة عميد كلية التربية بدمياط . وزكى مبارك وثقافة الطفل المصرى للدكتور محمد عونى رئيس قسم الإعلام بجامعة عين شمس .

(٤) محاور متنوعة :

ومن البحوث التى ألقيت أو قدمت فى هذا المجال : تلمذتى على زكى مبارك للشاعرة كريمة زكى مبارك مدير عام برامج الأسرة والمجتمع بالإذاعة ، وعضو مجلس إدارة اتحاد الكتاب . وذكرياتى مع زكى مبارك للأستاذ محمد شوقى أمين عضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة . وإطلالة على زكى مبارك للدكتور محمود حلمى مصطفى عميد كلية الآداب بسوهاج سابقا . وزكى مبارك وتحقيق التراث للدكتور محمود بن الشريف الأستاذ بجامعة الأزهر ، جاء فيه : وقد أخرج زكى مبارك كتابا جعل عنوانه « إصلاح أشنع خطأ فى تاريخ التشريع الإسلامى » أثبت فيه بالأدلة القاطعة والبراهين أن كتاب « الأم » ليس للإمام الشافعى ، وإنما هو للإمام البويطى ألفه بعد الإمام الشافعى بعدة سنين .

ومن البحوث التى ألقيت أيضا بحث بعنوان : زكى مبارك فى العراق للدكتور محمود متولى وكيل كلية الآداب بجامعة المنيا قال فيه « لقد أنفق زكى مبارك عمره مناضلا

فى ميادين الإصلاح الفكرى والاجتماعى مناصرا للعروبة والإسلام فى وقت علت فيه رايات التغريب فى الثقافة والعلوم . . وكان حذرا أمام دعوى الأخذ بكل ما فى حضارة الغرب بقدر حثه على الاهتمام باللغة العربية والدين والتقاليد على اعتبار أنها دعائم الوحدة والاستقلال العربى عن أية تبعات أجنبية . . . كان زكى مبارك يكره التبعية أو الامتصاص الحضارى لكل مالا يتفق مع أصالتنا وقيمنا ، وكان يقول إن أشر ماتصاب به أمة أن تعتمد على الآخرين فى رسم خطوط مستقبلها . . أو تنقب تجارب الآخرين دون وعى بظروفها . . فهو لم يناد بالانغلاق ولم يدع إلى التعصب ، ولكنه كان لايريد لهذه الأمة أن تضيع ؛ من خلال قتل الإبداع والابتكار لدى بنيها بالاعتماد على غيرها . . . إن زكى مبارك كان ولايزال أحد الدعامات الرئيسية فى حركة النهضة ، وأنه أسهم بجهده وبأبحاثه وعلمه فى دفع اللغة العربية إلى الأمام ، وكان بالفعل متعدد المواهب . . صوفى عاش فى محراب العلم وبنى لنفسه ولأمته مجدا عظيما » .

ومن البحوث التى ألقيت كذلك بحث بعنوان : زكى مبارك وبيرم التونسى دراسة مقارنة للدكتور زينب عبد العزيز مصطفى المحاضرة بمعهد التليفزيون . وزكى مبارك وذكريات عن الحياة الثقافية فى باريس للدكتور السيد على حسن الأستاذ المساعد بآداب سوهاج . كما قدم بعض العلماء والباحثين أبحاثا إلى المؤتمر وحالت ظروفهم دون حضورهم ، ومن هؤلاء الدكتور حمدى السكوت رئيس قسم اللغة العربية بالجامعة الأمريكية وبحثه بعنوان « زكى مبارك من عظماء الأدب الحديث » . والدكتور عاطف العراقى أستاذ الفلسفة بجامعة القاهرة وبحثه بعنوان : « نظرات فى فكر زكى مبارك » . والاستاذ عبد العال الحمامصى (أديب) وبحثه بعنوان : « دور زكى مبارك فى الحركة الثقافية » . والشاعر عبد المنعم الأنصارى وبحثه بعنوان : « صلة زكى مبارك بالاسكندرية » . والأديب الناقد الأستاذ أحمد حمدى إمام وعنوان بحثه : « وطنية زكى مبارك » .

شعر وشعراء :

ومن الشعراء الذين شاركوا فى المؤتمر ، وألقوا قصائد تحية لزكى مبارك : الشاعر الفلسطينى الكبير على هاشم رشيد ، والشاعر السكندرى الرقيق إدوارد حنا سعد ، والشاعر الأردنى حسين خريس الذى ألقى قصيدة بعنوان تحية ووفاء ، قال فيها مخاطبا زكى مبارك :

أيها القلبُ الذى غَنَّى لنا
فَغَنَيْنَا عن دواءٍ وطبيبْ

أيها العقلُ الذى طاف بنا
كُلَّ أفْقٍ وتَحَدَّى كُلَّ رِيبْ

فى سبيل الحق ما لاقيت من
عَنَتِ الدهر ومن خَصْمٍ مُرِيبْ

فى سبيل الْعُرب كانت رحلةُ
لك ما بين شروق وغروبْ

أيها الشيخ الذى دستورهُ
أن تعيش العمر حُبًّا وحبيبْ

لا تُرَعْ فى مهدك النائى إذا
عَزَّ فى الدنيا خُطُوطٌ ونصيبْ

لم تكن محنةَ فردٍ واحدٍ
أنت مقصودٌ بها بينَ الشعوبْ

أنها محنةُ جيلٍ لَطَّخَتْ
وجهَهُ النَّاصع أحقادُ القلوبْ

محنةُ العدلِ الذى لم تَلْقَهُ
من خصيمٍ أو أليفٍ أو غريبْ

كنت فى ريبال فردا واحدا
تَتَأَبَّى الظلم لا تخشى الخطوبْ

فَلْتَعِشْ فينا حضوراً مُطْلَقا
شَمْسَ فكرٍ عن دُنانا لا تغيبْ

◆

توصيات المؤتمر

وفى الجلسة الختامية يوم ٢٩ مارس ١٩٨٨ قرأ الاستاذ الدكتور عاصم الدسوقى عميد كلية الآداب بسوهاج وأمين المؤتمر ما اقترحه المشاركون فى المؤتمر من توصيات وهى :

١ - دراسة أسلوب زكى مبارك دراسة لغوية ليستفاد بما فيه من خصائص أسلوبية تسهم فى رقى اللغة العربية بين شباب اليوم مع الالتفات إلى الأسلوب القصصى .
٢ - دراسة أعمال زكى مبارك فى الدوريات العربية والأعمال الأخرى وجمع مراسلاته مع معاصريه لدراستها والإفادة منها .
٣ - معارك زكى مبارك الأدبية يجب أن توضع موضع الدراسة العلمية المتخصصة .
٤ - الأعمال الأدبية لزكى مبارك فى حاجة ماسة إلى دراسة علمية جادة فى ضوء النظريات والمفاهيم الجديدة .
٥ - توجيه الدراسات العلمية بأقسام الدراسات العليا بالجامعات للاستفادة الحقة من تراث زكى مبارك .
٦ - طبع البحوث العلمية التى قدمت فى هذا المؤتمر ؛ لتكون فى متناول الباحثين على نطاق واسع لتيسير الاستفادة منها . ونأمل أن تتبنى ذلك الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٧ - إعادة طبع أعمال زكى مبارك حتى تكون فى متناول الباحثين دون عناء ، عن طريق الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٨ - الاستفادة من الأقسام الباقية من مكتبة زكى مبارك بمعاونة ابنته الأستاذة الشاعرة كريمة زكى مبارك . وتقترح اللجنة أن تضع الدولة يدها على المكتبات الخاصة بكل العلماء فى مصر .
٩ - إطلاق اسم زكى مبارك على إحدى قاعات الدراسة بكلية الآداب بسوهاج باعتبارها أول جامعة أقامت مؤتمرا خاصة به .
١٠ - تخصيص جانب من مكتبة الجامعة لمؤلفات زكى مبارك والدراسات التى تناولته وإطلاق اسمه عليها .
١١ - مسابقة باسم زكى مبارك فى أى جانب من جوانب إنتاجه ؛ تشجيعا للأدب بين الشباب ، وإحياء روح المنافسة .
١٢ - إقامة تمثال لزكى مبارك وإطلاق اسمه على بعض الشوارع .
١٣ - الإعداد من الآن للاحتفال بالعيد المئوى لذكرى ميلاد زكى مبارك فى أغسطس ١٩٩١ مـ .

كتاب اسيا وأفريقيا فى الندوة الدولية : « الأديب وقضايا العصر »

ثلاثة أبحاث عن الديمقراطية والابداع

نبيل فرج

اشتركت اللجنة المصرية لتضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية ، مع اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا ومجلته الفصلية « لوتس » ، فى عقد ندوة دولية أقيمت فى القاهرة فى يومى ٢٣ ، ٢٤ مارس الماضى ، عن « الأديب وقضايا العصر » ، وذلك لتعميق جذور التبادل والتواصل الفكرى والثقافى بين القارتين ، وصياغة أسلوب موحد للتعامل مع القضايا والتحديات الحضارية .

وهذه أول ندوة لأتحاد كتاب آسيا وأفريقيا تعقد فى العاصمة المصرية ، بعد عشر سنوات من انتقال مقره إلى تونس .

وقد بلغ عدد الوفود المشاركة فى الندوة ثلاثة عشر وفدا ، ضم أكثر من أربعين كاتبا ، قدم ما يقرب من نصفهم مجموعة من الأبحاث ، تلتها مناقشات عديدة مفتوحة ، حول ما ورد فى هذه الأبحاث من أفكار تؤكد الروابط والسمات الأساسية للأدب الأفريقى الأسيوى ، وأهمها أنه ـ على اتساع الرقعة الجغرافية ـ أدب نضالى ، مرتبط بالقيم الرفيعة فى تراثه العريق ، قيم الحرية والعدالة والسلام ، التى نضجت عبر تاريخه الحافل بالصراع ضد القهر الأستعمارى ، والتخلف الحضارى .

ولقد دارت الندوة حول ثلاثة محاور أو موضوعات أساسية ، كانت مصر حاضرة فى جميع جلساتها ، إلى جانب تناوب الوفود المختلفة عليها . وهذه المحاور هى :

- قضية الثقافة الوطنية .
- الديمقراطية والأبداع .
- أدب المقاومة .

ومن بين هذه المحاور استأثر موضوع الديمقراطية والأبداع بنصيب أكبر من الدراسة ، باعتبار أن الديمقراطية أهم قضايا العصر ، وبحكم أن الأبداع ، بما يرتكز عليه من نقد ، وجه من وجوه المعرفة والكشف والتقدم ، وكلاهما ، الديمقراطية والأبداع ، سمة الحضارة والهامها .

وسنختار من أبحاث هذا الموضوع ثلاثة أبحاث ، من مصر والسودان ، واليمن ، تتناول القضية من ثلاث زوايا ، لكى نستخلص منها ما اتفقت عليه ، وما اختلفت حوله ، أو تميزت به .

وقبل أن نعرض لهذه الأبحاث ، يحسن الاشارة إلى أن الدعوات الديمقراطية ، وجوهرها سيادة الشعب ، ليست وليدة هذا العصر أو هذه الأيام ، فقد بدأت فى عالمنا العربى منذ بداية القرن التاسع عشر ، مع حركة النهضة الحديثة ، وتجلت فى العديد من الممارسات السياسيةوالأجتماعية فى أكثر من قطر عربى ، كهدف عزيز للحياة العربية ، مثلما يعد الأبداع هدفاً عزيزاً .

ولكن لم يكن من اليسير تحقيق هذه الديمقراطية دون أن تتحقق ، وفق الشروط التاريخية وقوانين الضرورة ، تحولات اجتماعية وسياسية جذرية فى أتجاه التطور الاشتراكى ، بحيث تخرج الأقطار العربية عن نطاق النظم العائلية أو العشائرية ، والحزب الواحد الحاكم ، أو السلطة المركزية ، والأحزاب الشكلية المتعددة ، والتنظيمات السرية التى تتحرك تحت الأرض ، وتصبح الديمقراطية ، ونعنى بها الحرية ، أسلوبا للحياة ، ومنهجا للفكر ، وطريقة علمية فى التخطيط ومواجهة المشكلات ، تتسم بالوعى والوضوح ولننظر الآن فى الأبحاث .

البحث الأول فى مصر للناقد الأدبى إبراهيم فتحى ، عنوانه « الديمقراطية باعتبارها مقولة أبداع أدبى » ، وأكثر ما يسترعى الانتباه فيه وعى الناقد الملحوظ بأبعاد المشكلة على مستوى الفن ومستوى الحياة ، معا ، وفقا للصراع الاجتماعى التاريخى من جهة ، وفى مواجهة القيود والعوائق المعادية للحرية ، من جهة مقابلة .

ذلك أن الديمقراطية ليست اطارا خارجيا محايداً ، منبت الصلة بما حوله .

والابداع فعل مغاير ، متواصل مع الحياة ، أو خلق لعالم آخر بمنطق جديد . وهذا الخلق عبارة عن بزوغ نماذج وملامح واضافات ودلالات بحد ذاتها ، تنتهك المحظورات والمسلمات ، من أجل الديمقراطية ، تحريراً للذات من كل ما يثقل خطوها .

ثم لا يلبث هذا الفعل أو الانجاز نفسه ، الذى فرضته ظروف تاريخية معينة ، أن يتحول إلى أكذوبة بالية ، عندما يتراجع به الزمن ، ويغدو مجرد ابداع فردى ، تنحصر مشكلته فى تحرير ارادة الفرد فى السلطة العتيقة ، سلطة البورجوازية والنظام الليبرالى ، بينما يتعين لهذا الابداع أن يكون تحريراً للارادة الفردية والجماعية من الاحتكارات العالمية ، التى تسيطر على المصير : العالم والانسان .

هذا هو المضمون الديمقراطى للابداع ، فى ارتباطة بالزمن والمكان ، كما يراه إبراهيم فتحى . وهو لا يقتصر على الرؤية وحدها ، واختيار الموضوع ، وأنما يشمل أيضا الأسلوب الجديد ، والجنس الأدبى الجديد ، والأداء اللغوى الجديد ، أو ـ على أقل تقدير ـ تطويرها تطويرا للواقع ، وتعبيرا عنه فى جدليته ، أو فى صراعة المتصل .

وصفة التجديد هذه الملازمة لتجديد الحياة ، هى التى تفسر لنا مقاومة الرجعية لكل تغيير أدبى ولو كان خاصا بالشكل .

ولم يغب عن الباحث الاتجاهات الأدبية والنقدية القمعية ، التى تدعو إلى الشكلية ، توكيدا لسيطرتها على كل المقدرات ، كما نجد فى النبيوية وما بعدها ، وفيما يعرف بمصطلح الحداثة ، وما بعد الحداثة . . وكلها دعوات رجعية ، رغم ما تحمله من شعارات الثورة ، لأن الثورة ، عندها ، لا تتجاوز الشكل أو السطح .

وفى اطار هذا المفهوم الموسع الذى يقدمه إبراهيم فتحى ، تكتسب كل كتابة مكانها فى مجال الإبداع بالمضمون الذى تخلقه ، وبالشكل الذى تبدعه ، بل بالمدارك التى تفتحها ، وبمدى فاعليتها فى الواقع الأجتماعى ، وإلا تحول الابداع فى حالة انعزاله أو اغترابه عن الواقع وتمسكه بالأشكال المتوارثة ، إلى حيل شكلية ، وبهلوانات أسلوبية ، وبراعة ، تبعث الملل فى النفوس ، لانها لا تحمل من المعانى إلا أبدية الواقع ، ونحن ـ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ـ نعرف ما ينوء به هذا الواقع من شر ، بينما الابداع ـ على حد تعبير الكاتب ـ انتزاع مملكة الحرية من أغلال هذه الأبدية ، وكسر للنمطية .

* * *

والبحث الثانى للدكتور تاج السر الحسن ، من السودان ، عنوانه « بين الديمقراطية والإبداع » ، يتناول فيه العلاقة العميقة بينهما ، التى تتمثل فى المعارضة فى ظل الديمقراطية ، وفى الأحتجاج والضراوة فى حالة غيابها ، وحلول القهر والتسلط بدلا منها ، بما يعنى أن الابداع ، فى نظر تاج السر ، هو الذى ينتزع الديمقراطية ، والمبدع هو الملك الذى يقف على العرش ، أو الحادى الذى يوجه الركب الانسانى .

وأنطلاقا من أن الابداع ضرورة لا غنى عنها ، يثرى الأنسان بالتفاؤل والفرح ، يشير تاج السر إلى أن الابداع المقاوم ، المناهض للدكتاتوريات ، هو الذى يبقى خالداً ، فقط ، على حين تختفى كل الآداب التى أيدت النظم النازية والفاشية

والمقاومة فى عالمنا العربى ضد الليل الاستعمارى ترجع ، فى بحث تاج السر ، إلى القرن الحادى عشر ، حين تدخل الاستعمار ضد الشعوب العربية الاسلامية ، بدعوى انقاذ الرسالة الدينية ، والحقيقة هى المطامع الاقتصادية والسياسية التى دفعت بالاسبان والبرتغال وبريطانيا والمانيا وفرنسا والولايات المتحدة ثم اسرائيل إلى العدوان على شعوبنا ، والسقوط فى محنة الاستعمار ، والقهر الأمبريالى .

ولعل أهم ما جاء فى بحث تاج السر الحسن دعوة كتاب آسيا وأفريقيا والعالم الثالث إلى العكوف على تراث الأدب الشعبى ، الشفاهى والمكتوب ، الذى عبر ـ بغلبة عناصر الخلود والمطلق والشمول ـ عن صمود الشعب أمام الاستبداد الاستعمارى ، وقوى الظلام ، خاصة وأن جزءا كبيرا من هذا التراث الابداعى الضخم يتعرض للضياع والاندثار فى ظل التقدم الحضارى ، وتكنولوجيا العصر .

لابد ، إذن ، من جمع التراث الشعبى القديم والحديث ، وترتيبه ، وتصنيفه ، ورسم وتصوير المأثورات الفنية ، خلال التنقيب عن الحضارات القديمة قبل فقدها ، خاصة وأنها يمكن أن تلعب دورها

فى الحياة المعاصرة ، وفى تطوير المجالات الأدبية والابداعية .

غير أن هذا الدور يتوقف بلا شك على وعى الكتاب ، وقدرتهم الفنية ، التى يجب الا تقع أسْيرة ، سحر الماضى ، أو الأصالة وحدها ، أى البدائية ، بكل ما تفضى اليه من قدرية وتخلف .

ولكى يحقق الابداع أهدافه لابد من توفر مجموعة من الأسلحة الضرورية وهى :

- محو الأمية .
- نشر التعليم الوظيفى .
- اتساع نطاق التثقيف عن طريق الكتاب ، والمسرح ، والمتحف .. الخ

وبرفع المهارات العامة والمتخصصة للشعب ، ورفع مستواه العلمى ، تزول الفروق بين العمل الذهنى والعمل العضلى ، وهذا شرط لازم للديمقراطية ومن ثم لازدهار الابداع فى مناخها ، وتطورهما معا .

وأمام أخطار الحرب النووية التى تهدد الانسان والحضارة بالزوال ، يدعو تاج السر الحسن إلى توحيد كل المفكرين والمبدعين فى جبهة واحدة ، على نطاق شعوب العالم بأسره ، وليس الوطن العربى .

* * *

وأول ما يشير اليه البحث الثالث عن « الديمقراطية والابداع » ، للكاتب اليمنى عمر جاوى ، هو أن اتساع آفق الأبداع لا يتوقف وحسب على هذه الديمقراطية ، بل أن هذه الديمقراطية تعد عاملا مساعدا فى انبثاق ونشأة المواهب ، وتطوير المبدعين ، وازدهار انتاجهم المعبر عن القيم الجديدة .

ويؤكد الكاتب اليمنى ، المرة بعد المرة ، أن الديمقراطية فى العالم الرأسمالى والاشتراكى تمثل نضال البشرية من أجل « تحرير الانسان وأنعتاقه بما يتفق وتطلعات العصر » .

وعنده أن العالمين ، الرأسمالى والاشتراكى ، نجحا (كذا) فى اعلاء هذه الديمقراطية من خلال تعدد الأحزاب ، والمنظمات الجماهيرية ، ومنح حريات أكبر للطبقة العاملة .

والصحيح أننا ، اذا اتخذنا التقدم والحرية والانسانية مقياسا للديمقراطية ، ومن ثم للابداع ، إزاء العالمين ، فسنجد أن العالم الاشتراكى سبق العالم الرأسمالى فى معدلات هذا التقدم ، ولن نجد فى ديمقراطية العالم الرأسمالى إلا ديمقراطية جزئية (إذا صح تجزئة الديمقراطية !) تقتصر على الأقلية الغنية ، فضلا عن عداء الاستغلال الرأسمالى للحرية والانسانية ، وإن أتفق مع العالم الأشتراكى فى عدائه للكتاب والفنانين الذين يقفون على طرف النقيض .

وبغض النظر عن هذا الاستدراك ، فان الباحث يعتبر أن خلق أشكال الديمقراطية نوع من أنواع الابداع الشامل للأفراد والشعوب ، هدفه الأساسى خدمة البشر .

ولا يقف هذا الابداع عند حدود الكلمة ، وانما يشمل الفعل . وفى تقدير الباحث ان الأنتفاضة الفلسطينية فى الأرض المحتلة ، التى لم تملك فى التصدى للاستعمار الاستيطانى غير الحجارة ، هى نوع من الخلق والابداع الفعلى ، أدى اليه غياب الديمقراطية ..

ويرى الباحث أنه من الحاجات الضرورية ، فى عالمنا الثالث ، انتزاع هذه الديمقراطية ، ووضع القواعد التى تضمن عدم الاطاحة بها ، وذلك عن طريق الابداع نفسه ، سواء كان إبداعا فرديًا أم جماعيا .

وفى رأى عمر جاوى اننا لا نستطيع أن نتحدث ، بالنسبة للوطن العربى ، عن ديمقراطية يتمتع بها ، ولو فى حدها الأدنى ، فليس هناك نموذج فى أى قطر نقيس عليه هذه الديمقراطية . وكل ما نجده فى هذا الوطن لا يتجاوز توفير بعض الحريات .

هذه ثلاث رؤى حول قضية واحدة من القضايا الأساسية فى عالمنا المعاصر ، عرضتها ندوة « الأديب وقضايا العصر » ، ويتضح منها اتفاق الباحثين الثلاثة على عدة نقط ، أجملها فيما يلى :

- غياب الديمقراطية فى الوطن العربى .
- الابداع دعوة للتغيير والثورة .
- ارتباط الابداع بالديمقراطية سلبا وأيجابا .

وإذا كانت قضية الابداع ، كما طرحتها الأبحاث الثلاثة ، لا تنفصل عن قضية الحرية ، وكلاهما مرتبط بقضية الديمقراطية ، فهذا يرجع إلى أن الابداع فى حقيقته ـ كما سبق ـ تجربة تمارس فى الحياة ، وفعل من أفعال الحرية ، غايتها الارتقاء بالحياة والانسان ◆

قائمة المشاركين فى ندوة
« الاديب وقضايا العصر »
القاهرة ٢٣ – ٢٤ مارس ١٩٨٨

الاتحاد السوفييتى
رسول حمزاتوف
رئيس الوفد
فاطمة حمزاتوف
انا تولى سوفرونوف
عمر بيكوف
سيرجى بابكوف
كمرون حكيموف
اوليج سيفرجين

الهند
بيشام سهنى

اليابان
كورى هارا

كوريا
شوى هوكى

تركيا
عزيز ناسين

الكونغو برازافيل
لبيولد بندى مامنسونو

لبنان
محمد دكروب
حبيب صادق
زينات البيطار

فلسطين
محمود درويش
زياد عبد الفتاح
صهبة بسيسو

اليمن
عمر جاوى

السودان
د . تاج السر الحسن

المغرب
د . محمد برادة

تونس
توفيق بكار
مصطفى الفارسى

مصر
احمد حمروش
د . لويس عوض
د . يوسف ادريس
ثروت اباظه
د . سمير سرحان
د . انور عبد الملك
ادوار الخراط
د . على الراعى
د . عبد المنعم تليمه
د . سيد البحراوى
ابراهيم فتحى
عبد العزيز صادق
سامى خشبه
جمال الغيطانى
يوسف القعيد
عبده جبير
دكتوره غراء مهنا
د . غالى شكرى
د . فتحى عبد الفتاح

الوثن

محسن خضر

ذاب بينهم .. ابتلعته الموجة البشرية الهائلة فى قلب ميدان التحرير . لم تكن لديه فرصة التردد أو التراجع ، واستسلم للحصار المضروب حوله ، وأذعن لضغط الأجساد المحيطة به ، فجمدته فى مكانه ، وقبع خانعاً منتظر الخلاص ، وتكفلت شمس الثالثة ظهراً بسحق ما تبقّى داخله من قدرة على المقاومة والفكاك من الحصار المتزايد فى ذلك النهار الصيفى الخانق .. مال على أحدهم ، وسأله عما يحدث ، فأجابه فى قرف

ـ المرور معطل ، فالموكب على وشك الوصول .

نظر خلفه الى موقف الاتوبيسات ، فوجده خالياً من أى عربة ، شعر بانقباض إذ تجمّع مئات المنتظرين فوق أرضية الموقف وعلى أرصفته يلوذون بمظلته من غضب الشمس الحارقة ، وبدت باحة الأتوبيسات محاصرة تماماً ، ومن خلف الموقف ومكان النافورة القديمة احتلت الأوناش الضخمة المكان ، وقد التهمت الحديقة الدائرية التى كان يتسكع فيها ، وبدا مشروع مترو الأنفاق حلماً لا يتحقق .. وتخيل كتل الطمى المتخلفة من حفر باطن الأرض وكأنها مقبرة هائلة ..

ومن الجانب الأيسر بدا هيكل فندق الهيلتون سداً مسترخياً يحمى الميدان .. ملأت الجموع البشرية وسيارات شركات السياحة المسافة ما بين موقف الاتوبيسات ومبنى الانتكخانة الأصفر .. وذاب السياح المتعطلين وسط الأجساد السمراء ، والتى شكلت حاجزاً بشرياً ضخماً يمتدُ من أمام المجمع وحتى الانتكخانة منتظرين مقدم الموكب من شارع قصر العينى ، وتاركين شريطاً ضيقاً لمروره يتلوى كالثعبان بين حائطين من الأجساد البشرية ..

هرب بعينيه الى أعلى منشغلاً بتفحص الإعلانات فوق الجانب الأيمن للميدان طالما شغفته ألوانها المضاءة اللامعة فى المساء .. هى الآن صامتة .. الخطوط الباكستانية .. والسعودية .. والأثيوبية (لا يعرف أين تقع أثيوبيا هذه) .. سانيو .. نابلسى شاهين .. بنك توماس كوك .. وبدت الحروف اللاتينية الرأسية لاسم سينما قصر النيل واضحة من بعد ..

يعشق الألوان الزاهية ، وبرغم تداخل الألوان داخل الموجة البشرية حوله إلاّ أنه استطاع أن يميز اللون الأبيض الناصع لثياب جنود الشرطة المتعاكس الأوجه .. وانسجم لون أحذيتهم وأحزمتهم الأسود مع لون اسفلت الميدان .. وشكل الجنود صفين ممتدين بطول قناة الميدان .. وتساءل مندهشاً : لماذا لا يسمحون لهم بالنظر تجاه الموكب مثل بقية خلق الله بدلاً من أن يعطوه ظهورهم ..

حاول الهروب بحواسه من سحابة العرق الهائلة المختلطة بكرة الهواء الساخنة تسدُّ مسام الهواء حوله .. حاول تمييز رائحة عطور السيدات من عرق الرجال .. ولكنه ميز عرق النساء ورائحة عوادم السيارات .. يحفظ عرقهن أثناء الحيض، ويميز النساء المترددات على الشركة واللاتى يكنّ فى الحيض من رائحتهن .. حاول أن يلتقط بأنفه بقايا نسمة نظيفة ارتفعت فوق الروائح الكريهة، ولكنه أخفق باستسلام لابتلاع بحر الروائح حوله .. وتوقف عن محاولة السباحة وترك نفسه للتيار يفعل به ما يشاء .. اللحظة التالية كانت حاسمة، أنها اللحظة التى تفصل بين عمرين .. زمنين .. مسارين ..

من الذى لمحها أولا ؟

ــ مسا .. مسا ..

التقط النداء ولكنه كان عاجزاً عن الوصول إلى بائع الجرائد فاكتفى بتخيل أخبار الصحيفة والتى لا تتغير كل يوم ..

لم يحدد بالضبط كيف ظهرت، ومن حدد مكانها أولا فوق مستوى رؤسهم بحوالى عشرين متراً .. ولكن فى لحظة واحدة، أو ربما لحظات متقاربة متلاصقة مرتعشة ارتفعت الرؤوس وكأنها على اتفاق، بنفس الزواية، وتجاه نفس النقطة.

فى الثوانى الماضية كانت الأعين تتابع حركات الدراجات البخارية المسرعة بألوانها الزاهية وأصواتها الزاعقة معلنة اقتراب الموكب، ولكن ما تلى ذلك من زمن أسدل الستار عن هذه المشاهد، وتلك الاصوات، وتلك الأضواء ..

ربما لم يتنبه أحد لذراع الونش الهائلة والممتدة فى قلب الهواء، بدت الحواجز الخشبية الملونة باللونين الأحمر والأسود والتى تحيط موقع الونش والحفائر وكأنها تخفى سرا وراءها .. بدا مشروع المترو لغزاً غير قابل للفهم ..

حددت موقع الصوت، كان مواء القطة منبعثاً من نهاية ذراع الونش، وكان واضحا رغم بعد المسافة، ولم ينكر نداء الاستغاثة فى موائها .. وتمنى لو فهم لغة الحيوانات ليكشف سرها ..

الهمهمة سرت بين ألوف الأفواه فى عدوى فجائية، وتحول الميدان بشخوصه ومعالمه إلى بؤرة ضيقة لا تتعدى الشبرين هى المساحة التى تشغلها القطة فى أعلى نقطة من ذراع الونش .. موجة الأجساد كانت تتسع باستمرار، وهى تستقبل المنصرفين من أعمالهم، وبحركة لا ارادية كانت الرؤوس ترتفع بزاوية نصف قائمة لتتجمع فى النهاية من جانبى الميدان عند الجسد الأسود للقطة فى نهاية الساق الخضراء اللامعة للونش ..

ــ كيف صعدت هذه الملعونة إلى هناك ؟

السؤال المنطقى بدا طلسماً محيراً، فاجأه كشظية محترقة متفتتة، فذراع الونش المربعة الأوجه كانت مصمته ملساء، وانعكاس الشعاعات الشمسية النارية على الساق اللامعة الممتدة فى قلب الفضاء زاد الموقف غموضاً ..

سائق الونش كان متغيباً، واغاثة القطة الوجلة لم يكن متاحاً، وبرغم تعقيد الموقف إلا أنه وجد فى تخمين ما يحدث متعة غير قليلة .. موجات الضغط البشرية من الخلف والجانبين لم تتوقف حاول التشبث بمكانه، من ورائه أطل رأس كهل يقبض على ذراع فتاة سمراء نحيلة، وعن يمينه تماسك ثلاثة من جنود الجيش بزيهم الزيتى وحاسرى الرؤوس يقاومون الضغط من حولهم، وعن يساره لامسه رجل بجلباب تفوح منه رائحة زيت الطعام ..

الآن فقط تنبه لها، وتحول ببصره من أعلى إليها، كان يقف خلفها وتعجب كيف لم يتنبه لوجودها قبل الآن ..

الفتاة الأجنبية كانت ترتدى شورتاً أبيض وبلوزة حمراء .. ووجهها الأبيض استحال كرة حمراء يبللها العرق والذى غطى شعرها القصير .. ومع نحافتها إلاّ أن الشورت الضيق كان يزيد مؤخرتها اثارة، تتبع ساقيها العاريتين المنتهيتين بصندل بنى خفيف .. عينا الفتاة التقت مع نظرات الآلاف فى نفس النقطة عند مكان القطة الخائفة، والتى أخذت تدور لحظتها بحذر عند ساق الونش تبحث عن مخرج من ورطتها .. لم يبد على الفتاة أنها لاحظت « نظراته الوقحة النهمة » !. وبينما تصاعدت تأوهات الانزعاج من حلوق الآخرين خوفا على





القطة من الانزلاق أثناء حركتها المتخبطة ، كان يجاهد بكل قوته للحفاظ على موقعه وراء الفتاة المثيرة . .

تقدم الشبر الباقى الذى يفصله عنها . . لاحظ أنها ترتدى فردة قرط واحدة . .

ــ ربما صعدت بسلم . .

ــ أو وضعها أحد المتعابثين هناك . .

ــ فى يقينى أنها سقطت من الفضاء . . حملها الهواء أو ألقاها طبق طائر .

ــ ياإخوان ، القطة قفزت إلى هناك من فوق مبنى مجاور فى قفزة هائلة . .

ــ دستور ياأسياد . . يبدو أنها روح شريرة نفيت إلى هناك فوق ذراع الونش . .

ــ ألا يكون الأمر مجرد خدعة شكلتها الحرارة والزحام . .

الآن اصبح ملتصقا بها تماما ، انسل عمن حوله ، ونسى لغز القطة ، وبدأ يطارد المجهول الذى حارت فيه البشرية . . الشمس أججت نيرانه ، فتحول إلى شهاب محترق . . الآن فقط تعملق وسيطرت أصابعه على المجرة . .

تداخلت الأزمنة وتآكلت المسافات ، وأصبحت الأبدية ملكا له وحده بدأ يبحث عن باب يدلف منه إلى الشمس . . وجده . . جذبه ، ودخل . . شعر بنيرانها المحرقة ، ولكن المسافة كانت تتضاءل والطريق يفضى إلى طريق ، والسرانجلى شيئا فشيئا ، والمستحيل تحقق . . جذبته الدوامة إلى أسفل ، يذوب . . يذوب . . ويتلاشى . .

صرخته الهائلة تزلزل الكون وهو يلفظ دمه الفاسد المحمل بخطاياه . . النار تلتهم احشائه والنهر يأتى محملاً بطميه من مصبه العميق داخله ، ويفيض على جانبى وادى الغربية التى أمامه . . فقد الأحساس بقدميه تماما ، ومد يده فى حركة لا ارادية يقبض على الكرة الأرضية حتى لا تفلت منه ، وأطل رأس آدم يزور أحفاده ويطمئن عليهم . . أحس الآن بأنه تناثر شظايا ، ثم هدأ تماما وتقطعت أنفاسه « دائرة الدم » غطت جسد القرش الصريع . .

تراجع شبرا إلى الوراء فى نفس اللحظة التى استدارت فيها الفتاة بعد شعورها بلسعة مفاجئة ، ولكن زعيق سارينة سيارة النجدة البيضاء أوقف استكمال استدارتها . . وصلت إلى الآذان قرقعة موكب الدراجات البخارية فوق الأسلفت الساخن ، ومن ناحية شارع قصر العينى بدت مشارف الموكب فى مواجهة سور الجامعة الأمريكية ، وتحولت الأنظار من الجسم الأسود فوق ذراع الونش إلى ضوضاء الموكب وعندما غطت الميدان عاصفة من التصفيق وهدير الهتاف الممزوجة بقرقعة السيارات السوداء الطويلة والدراجات البخارية المتألقة زفر بعمق ، أما الغريبة فحاولت أن تشب على أطراف أصابعها كى تتبين ملامح الزعيم من بين غابات الاذرع المرفوعة والهتافات المدوية وهو يلوح بيديه محيياً الجماهير المحتشدة . .

ووجد نفسه منغمساً فى تصفيق حار ، وخيل له أن القطة استدارت هى الأخرى فى مكانها الخطر لتتابع حركة الموكب المهيب متعجبة من تجاهل الناس لها◆

العربى كما تراه هوليود

د . جاك شاهين

لم نسمع عن فيلم أمريكى قدمت فيه شخصية « العربى » بموضوعية . فخلال تاريخها الطويل رسمت هوليود صورة وهمية للعربى ، هى مزيج من الشراسة ، والشبق والجبن والتخلق . يقول د . جاك شاهين فى مقالته [العربى كما تراه هوليود] مفتتحا حديثه :

« الأمريكيون والشعوب الغربية الأخرى لا يعرفون عن العرب إلا القليل ، كما لا يعرفون عن عاداتهم وانجازاتهم إلا النزر اليسير فالصورة التى تطبع فى ذهن الأمريكى عن الانسان العربى صورة مشوهة لعب بها الخيال والأهواء ، فعندما يسمع الأمريكى لفظ « عربى » يتبادر إلى ذهنه أنه « عدو لأمريكا » أو عدو للنصرانية » أو « إنسان مخادع » أو « شخص غير ودود » أو ربما « شخص غير ودود » أو ربما « شخص مولع بالحرب والقتال ، والحصيلة النهائية تكون صورة أكثر شبهاً بالصورة الكاركاتورية وتجعله مجرد صورة خيالية ليس بينها وبين الصورة الحقيقية للانسان السوى أى صلة » .

● الصورة والسلوك

ثم يواصل د . جاك شاهين حديثه مستشهداً بقول أستاذ التاريخ البروفيسور جوزيف بوسكن من جامعة بوسطن : [أن الصورة الذهنية المبسطة للإنسان تعلق بالذاكرة ، وتزداد ترسخاً كلما تكرر عرضها ، وتترك أثرا كبيراً فى التصرف السلوكى للإنسان الذى انطبعت فى ذهنه]

فى الأفلام السينمائية القديمة كان العربى يُصَوَّرُ وكأنه مخلوق بعيد عن الحضارة متشرد لا تحكمه الضوابط الأخلاقية وبخاصة فى الاتصالات الجنسية ، وفى الأفلام الحديثة يصور كانسان همجى فاذا كان صانعو الأفلام يبحثون عن صور نسائية اختاروا صور الراقصات اللاتى يتقن هز البطن ، أو المحجبات اللاتى يرتدين العباءات السوداء والأثواب الفضفاضة ، وإذا كانوا يبحثون عن صورة الرجال نراهم يختارون صورة الرجل الذى يعتمر الكوفية ويرتدى الدشداشة (الجلباب) ويضع فوق عينيه النظارات الشمسية الملونة امعاناً فى الأناقة ، ويتمنطق بالسيف المعقوف ويركب الجمل أو سيارة الليموزين أما الخلفية فهى آبار النفط وكثبان الرمال ومناظر الأسواق العربية فاذا انتقلوا بعد ذلك للصفات أضفوا على الذكور صفات الخسة والتفاهة والجبن والبدائية والجهل والنزعة إلى الشر والميل المفرط إلى الفسق والدعارة والثراء الفاحش أما الاناث فهن دائماً شهوا نيات أو ممن يمتهن الدعارة ، أو ارهابيات أو محجبات لا يتقن إلا السير خلف أزواجهن كذيول لهم .

● بروتوكول وأفلام أخرى

ثم يعدد الكاتب مجموعة من الأفلام التى تناولت العربى بهذه الصورة مثل جوهرة النيل ، بروتوكول ، الدفاع الأفضل بوليرو ، صحارى والقذيفة [الجزء الثانى] ، نحو الليل ، النسر الحديدى ، قوة الدلتا ، تحت الحصار ، طيران الرهائن أيها الشيطان ، نيران سانت إلمو ، مسألة ليست بسيطة ، عودة إلى المستقبل ، تجوال فى بيفر لى هيلز ، الحياة والموت فى لوس أنجلوس ، سائقى الخاص وشرلوك هولمز الصغير .

ففى فيلم بروتوكول مثلاً ، وهو من الأفلام التى تظهر العربى على صورة الإنسان الداعر الذى يعمل على أفساد الحياة السياسية الأمريكية والذى أنتج عام ١٩٨٤ تتمكن بطلة الفيلم (جولدى هون) من إحباط مؤامرة لاغتيال احد الحكام العرب وكنوع من المكافأة يرسل الشيخ حراسه المدججين بالسلاح لا حضارها إليه فيأخذونها ، وتظن جولدى أنها ستكون فى حضرة الشيخ نعم السفيرة التى تمثل حسن النوايا الأمريكية ولكن تزعجها حشود النساء المحجبات اللاتى يغطين أجسادهن بالسواد ويثرثرن كنعيق الغربان وفى طريقها إلى مقر الشيخ تمر بالحراس الذين يضعون الكوفيات فوق رؤوسهم فتلاحظ أنهم يرمقونها بنظرات شهوانية فهى فتاة شقراء ، وتكشف أن ما أبدته من حسن نية ستكون مكافأتها عليه أن تصبح إحدى زوجات الشيخ نفسه ، وتعرف بعد ذلك أنها ان لم تستسلم لمشيئته فانه لن يسمح لأمريكا ببناء قاعدة عسكرية فى تلك الرقعة من الصحراء التى يسيطر عليها انه يريد أن يحول فتاة أمريكية شقراء إلى واحدة من الرقيق ولا ينقذها إلا ثورة نشبت بين فئتين من العرب فتقتل العرب بعضهم البعض وخرجت الأمريكية الشقراء سالمة نقية طاهرة

فموضوع الفيلم يقوم على الاحتيال والدجل والشقراء هى

كل العناصر التى استخدمها المخرج لا يراد قصة بناء قاعدة عسكرية فى أرض عربية والنتيجة التى يخرج بها هى وصول البطلة إلى أمريكا ومثولها للتحقيق حيث تقول [إن أمن وسلامة بلادنا يتعرضان للخطر على يد هؤلاء العرب ، والتعامل معهم أمر فى غاية الخطورة]

أما فيلم « جوهرة النيل » الذى أنتج عام ١٩٨٥ فيعمد إلى ترسيخ فكرة وقوف العرب ضد بعضهم البعض والخلافات المستشرية بينهم فالفيلم يدور حول نشوب عصيان مسلح فى « الأرض العربية » بطل الفيلم حاكم مستبد اسمه عمر خليفة يحاول أن يغوى كاتبة أمريكية جميلة فيدعوها لزيارة مملكته لتدوين نجاحه فى « توحيد القبائل التى تعيش على ضفتى النهر» ثم نرى قصر الحاكم مشبهاً باحدى قلاع الجيوش الأجنبية وداخله تعلو صرخات السجناء الذين يتعرضون للتعذيب وعندما تصل الكاتبة الأمريكية للقصر سرعان ما تكشف أنها وقعت فى نفس الفخ الذى وقعت فيه جولدى هاون فى « البروتوكول »

وكان الشيخ عمر قد اختطف « جوهر » وهو رجل دين يحبه الناس ويقدرونه ، ونرى العرب قد انشقوا لمجموعتين مجموعة جوهر ورجاله الطيبين ومجموعة عمر وجنوده الأشرار ويلجأ عمر إلى حيلة سخيفة فيستخدم موسيقى الروك وما تحدثه من أثر فى هز الأجسام لاقناع الناس بالتخلى عن جوهر والفيلم يريد أن يظهر العرب كشعب بدائى يؤمن بالخرافات فهم عندما يشاهدون جوهر يمشى داخل النار المشتعلة يشهقون مندهشين ، ترى كيف يكون رد فعل المتفرجين لو أن جوهراً هذا كان يمثل دور رجل دين مسيحى أو يهودى ؟؟ وينتهى الفيلم بعد أن يسمع المشاهدون من يهمس فى آذانهم انظروا إلى هؤلاء الفتيان أنهم لصوص ولن تسلم أية نعجة من أيديهم عندما يحل الظلام

وبعد أن يعرض الكاتب د . جاك شاهين لأفلام « بولير » و « الدفاع الأفضل » و « سباق القذيفة الثانى » يختتم مقالته بالحديث عن فيلم « النسر الحديدى » الذى أنتج عام ١٩٨٦ والذى جرى تصويره فى اسرائيل وبلغ دخل شباك التذاكر [١٢] مليون دولار فى خلال الاسبوعين الأولين من بدء عرضه . فى هذا الفيلم يرى المشاهدون طائرتين مقاتلتين أمريكيتين تسقطان فوق أرض متنازع عليها على حدود إحدى الدول العربية الوهمية [الكرم] ويستغل الديكتاتور العربى هذا الحادث ليحاول ارغام أمريكا على رفع الخطر التجارى المفروض على بلاده . ويحكم على الطيار الأمريكى بالاعدام شنقاً ثم نسمع من يقول فى هذه اللحظة ما زالت الكرة فى أيديهم وفوزنا (أى الأمريكيين) ليس مضمونا ويرينا الفيلم كيف دوج يرافق الكولونيل فى جولة بإحدى الطائرات فوق تلك البلاد الغريبة وعندما رأوا الأغنام والرعاة يصرخ الكولونيل هاهو شاطىء بلاد الأعداء .

والذى يقوم بدور الوغد فى الفيلم هو القائد العسكرى الذى يقع الكولونيل أسيراً فى قبضته فنراه يخاطبه قائلا : « أننى معجب بقدرتك على تحمل الألم ، وأنا أتطلع لا كتشاف قدرتك على مواجهة الموت ، ونرى عملية تعذيب الكولونيل على أنغام أغنية تقول كلماتها .. ال .. لن تقع فى الأسر بعد الآن

إن الرسالة التى يريد فيلم النسر الحديدى) ابلاغها للأميركيين هى : الأميركيون قادرون على مواجهة البلاد العربية ويجب عليهم القيام بهذه المهمة لأن العرب يقتلون الأميركيين ويرفسونهم بأرجلهم حيثما يجدونهم ، هذا النوع من الأفلام يعمل على التمهيد لتقبل الشعب الأميركى للإستعدادات العسكرية لمحاربة هؤلاء العرب

مجلة العربى العدد ٣٥٣ ابريل ١٩٨٨

● ما بعد الحداثه

POST- MODERNISM

تيار جديد
يجتاح الساحة الأدبية فى أمريكا

مأمون حمزة

ظهرت تيارات أدبية متميزة يمكن أن يطلق عليها « أمريكية خالصة » . وذلك بعد تحرر الأدب الأمريكى من ارتباطه بالأدب الأوربى ، ومن هذا التيارات ، تيار أطلق عليه مصطلح « ما بعد الحداثة » وهى ظاهرة أمريكية تسترعى الانتباه ، رأى الكاتب مأمون حمزة أن يقدمها للقارىء العربى . .

الحركة الأدبية فى قارة أمريكا - على عكس العالم العربى - أضافت إلى الأدب الحديث ، وربما فى بعض الأحيان عادت به إلى الاصول التقليدية كلما رأت أن ذلك مناسباً للواقع . والأدب الامريكى فى الثمانينيات يثير عدة أسئلة . . أولها ما هو الخط الفاصل بين تيار الحداثة Modernism ، وتيار ما بعد الحداثة Post- Modrnism ، وأين موقع رائعة « توماس بنشن » « قوس قزح الجاذبية » من هذا كله ؟ - هذا التيار جاء هنا ردّ فعل للمغالاة التى أوصلت تيار الحداثة إلى نهايته . . فعلى الرغم من أن تيار الحداثة استطاع أن يخلب عقول المثقفين منذ بدايته عام ١٩١٥ حتى أخذ شكله المحدد فى ١٩٢٠ واستمراره حتى نهاية الستينيات من خلال فحول الكتاب مثل « جيمس جويس » ، و« فرجينيا وولف » و« وليم فوكنر » ، و« جبرائيل جارسيا ماركيز » إلا أن هذا التيار لم يؤثر فى كتاب السبعينيات أو الثمانينيات على وجه التحديد على حد قول الكاتبة الأمريكية البولندية الأصل « ساندراكولن كافدج » أستاذ الأدب الحديث بجامعة ميرلاند .

● ظاهرة تاريخية :

إن كتاب الحركة الجديدة يعدون حركة التحديث فى الأدب ظاهرة تاريخية صالحة فى فترتها ، مثل حركة اللامعقول ، وهى ظاهرة لن تستمر لأنها لا تخاطب عقول عامة القراء ، وتخص مجموعة من المفكرين ، وحركة الحداثة ظهرت لأسباب منطقية منها ثورة الطلاب فى فرنسا ، الحربة الكورية ، وتغير المفاهيم آنذاك ١٩٥٠ - ١٩٦٨ . ولذلك حاول مجموعة من الكتاب المغامرة والاغراق فى تيار تجريدى ، اعتمد الوصف وذاتية الأديب لخلق مواقف جديدة ، فى اللغة والموضوع . والشكل أدت إلى مزيد من الغموض والتعقيد .

ومن هنا جاءت حركة ما بعد الحداثة ورأت أن ذلك ليس غاية الأدب واتهموا كتاب الحداثة بعدم الواقعية .

أسباب منطقية :

إن ثورة كتاب ما بعد الحداثة على تيار الحداثة جاءت لعدة أسباب منها :

١ - تطور العالم التقنى بعد عام ١٩٤٠ م والحركة السريعة فى التطور وعصر الذرة وهو العام الذى ولدوا بعده معظم معتنقى هذا التيار . . مما جعلهم يفكرون فى استمرار الحياة على الأرض ، وخلق نوع جديد من الأدب - على عكس - تيار الحداثة وكتابه الذين أغرقوا فى مغامرات



لغوية واشكال جديدة ، ولذلك حاول كتاب التيار الجديد التركيز على ما هو قائم من مشاكل اجتماعية . . وقد يتبادر إلى ذهن القارىء التيار الواقعى فى الأدب ـ الذى يقدم حلولاً للمشاكل القائمة فى المجتمع ـ فهم على عكس هذا التيار ، انهم لا يقدمون حلولاً بل يعرضون المشاكل الاجتماعية كما هى بدون تبسيط .

وذلك سوف نلاحظ فى رواية « آن تيلور » « السائح المعترف » ورواية ميلان كانديرا « الوجود الخفيف غير المحتمل » .

٢ - رأى أدباء تيار ما بعد الحداثة اهتمام الجيل الجديد بالتقدم العلمى والآلى اكثر من الأدب ، ومن ثم حاولوا جذب انتباهه للكتاب الرواية ، قبل أن يملّ شكل كتابات تيار الحداثة بحجة عدم الفهم ، والكتابة للخاصة ـ وهو شىء غير مرغوب فيه ـ إذ أن الأدب تراث إنسانى يشارك الجميع فى رسم خطوطه ، وعلى الرغم منذ ذلك لم يحتقروا كتاب التيار الجديد تيار الحداثة بل عدّوه صالحاً فى حينه للاسباب السابقة وحاولوا الارتقاء بالقيم .

حلقة الوصل

لم تكن الحركة الجديدة ثورة على تيار الحداثة بالمعنى المفهوم ، أى فى يوم وليله . بل جاءت نموا طبيعياً بعد ظهور حركة غير مميزة عُدّت فى الغالب حلقة وصل بينهم وبين كتاب الحداثة . . .

ومن هؤلاء الكتاب الذين كانوا حلقة وصل « توماس بنشن » فى روايته « قوس قزح الجاذبية » و« كيرت فونيجيت فى روايته المذبح رقم ٥ » و« لعبة القط » . . وبالنظر فى رواية فونيجيت » « المذبح رقم ٥ » نلاحظ ارتباطها بتيار الحداثة وتيار ما بعد الحداثة ، وتدور هذه الرواية حول مشكلة الحرب وأثرها فى نفسيّة البطل « بلى بلجرم » والذى أسر خلال الحرب فى مدينة درسدن فى المانيا . وكان من نصيب البطل أن يسجن فى زنزانة تحت الأرض فى السجون التى ملأت المانيا حينذاك ، وجاءوا الامريكيون ليلقوا قنابلهم على المدينة لتحطيمها ، وبعد ذلك نقل « بلى بلجرام » إلى بلده الولايات المتحدة ، لكن البطل عانى كثيراً فى سجن المذبح ، فهو شاب توقف به الزمن ، وتوقف هو فى الزمن . فبدلاً من مواجهة مشكلته كان يهرب إلى الخيال حيث يسافر فى مركبة فضائية فى عوالم وكواكب أخرى للهرب من فهم أو محاولة فهم كيف تصل قسوة الإنسان على أخيه الإنسان فى وقت الحرب . . فكان كل ما يستطيع تخيله هو ردود فعل أناس آخرين فى كواكب أخرى . ومن خلال « بلى بلجرام » رأينا كيف قدم « فونيجيت » التناقض فى شخصية البطل ، فهو فى معظم الاحيان يبكى ويضحك فى آنٍ واحد . وهذا ما سماه النقاد « الإجابة غير المناسبة » . .

وظلت حياة البطل تمثل حتى النهاية عدم تصالح فى الرؤية نحو الحرب . ففى الوقت الذى نجده يبغض فيه كل شىء عن الحرب العالمية الثانية ، نجده متحمساً ومشجعاً لانتصارات ابنه فى حرب فيتنام وتسير الرواية على هذا النهج ويتداخل الماضى والمستقبل ولكى تصل إلى ترتيب زمنى متتابع عليك أن تعيد بناء الرواية من جديد . وهنا يظهر تيار الحداثة فى رواية « فونيجيت » على الرغم من وجود تيار ما بعد الحداثة .

واختيار الكاتب شكلاً محبباً للقارىء وهو شكل رواية الخيال العلمى ، ومشاركة القارىء الأفكار الموجودة فى الرواية ، ومن هنا نرى فونيجيت مثل « بنشن » يعدُّ حلقة وصل بين تيار الحداثة وما بعد الحداثة ، وظهر بعدهما كتاب مثل « داليلو » الذى كتب رواية « الضجيج الأبيض » بنفس المنهج .

الواقعية الذاتية

رفض كتاب تيار ما بعد الحداثة الواقعية الذاتية التى مثلت محور أعمال كتاب بالحداثة ، والواقعية الذاتية حسب ما رآها كتاب الحداثة هى : « إننا عند النظر إلى حدث ما من الخارج لا نرى حقيقة هذا الحدث بل نرى ما هو مناسب وموافق لتصورات سابقة عرفناها عن مثل هذا الحدث . . وان ما تصورناه ليكون حقيقة الشىء هو ليس بالحقيقة وانما نعتقد أنه الحقيقة . ومن هنا رفض كتاب ما بعد الحداثة تيار الحداثة والموضوعية « الأثر يدل على المسير » وان كانوا مزجوا بين التيارين ـ الواقعية الذاتية والموضوعية . فهو يركزون على رؤية الأشياء بشىء من الذاتية ، ولكن من خلال رؤية شاملة لجميع الجوانب كهولوجرام ، وهى الصورة المأخوذة للأشياء عن طريق أشعة الليزر ، ومن هنا رأى كتاب التيار الجديد أن الواقعية كلّ وكل متداخل مثل مثل الحياة الامريكية المعاصرة بمشاكلها المتداخلة ، واخلاقياتها غير المحددة ، التى يجب التعامل معها ككل وليس كأجزاء متفرقة من هذا الكل .

الملاحظ على هذا التيار أنه يعتمد على مجموعة من المشاهد فى الكتابة أشبه بالكولاج أى الفن القائم على لصق الأشياء متجاورة ـ وفى ذلك كانت هذه المشاهد نسيج الرواية وموضوعها فى آنٍ واحد . وتقدم حلولاً ضمنية لمشاكل المجتمع وهى حلول واقعية على عكس الميلودراما التى تقدم مشاكل واقعية وحلولاً غير واقعية فى نفس الوقت . ففى رواية « ميلان كانديرا » . أشهر كتاب ما بعد الحداثة ـ والتى بعنوان « الوجود الخفيف غير المحتمل » نجد أن هناك حلاً واقعياً قد قدم فالبطلة سابرينا . حاولت التحرر من كل القيود سواء أكانت عقائدية أو اجتماعية ، ودخلت فى علاقات متعددة مع بقية شخوص الرواية ـ بعدها عانت من خفة الوجود التى لم تعد تحتمله وقد لاقت رواية « كانديرا » رواجاً بين الآدباء والنقاد فى أمريكا .

وأيضاً جسدت الكاتبة الامريكية « آن تيلور » فى روايتها « السائح المحترف » تيار ما بعد الحداثة . وتدور الرواية حول رجل يفقد ابنه فى حادث عارض فى أحد مطاعم ماكدونالد ، عند دخل أحد اللصوص وسرق مَنْ فيه ، وأطلق الرصاص على الجميع ، فعانى البطل بعد ذلك مشاكل نفسية كثيرة وهو يحاول أن يفهم معنىً لموت ابنه وينفصل عن زوجته ويلتقى بمدربة الكلاب والتى تصبح صديقته فيما بعد ، وتعود إليه زوجته ولكنه يرفض ويبقى مع صديقته ، ومن هنا قدمت الرواية حلاً . بالرغم من ظهوره بالسلبية . لكن المتتبّع لشخصية البطل يراه إيجابيا . . لأنه لم يتخذ قرراً واحداً فى حياته من قبل . .

● خلاصة . .

يرى الكاتب مأمون حمزة أن تيار ما بعد الحداثة يقدم حلولاً واقعية لمشاكل المجتمع ويرفض تيار الحداثة الغامض وقد قدم هذا التيار اسماءً جديدة . بالاضافة للاسماء السابقة ـ مثل «آن بيتى» وروايتها الحب دائماً ، ودون داليلو ، وكارولين شوت ، وبولى آن ميسون ، والكاتب التشيكى ميلان كانديرا ، ودوروف فى استراليا فالحركة الادبية فى امريكا لم تتوقف عند الأدب الحديث ـ كما هو الحال عندنا ـ وخرجوا من الأدب الذاتى الغامض والتجريدى ـ وحاولوا إيجاد شكل من الأدب يعبر بصدق عن حياتهم أطلقوا عليه « أدب ما بعد الحداثة » ◆

مجلة الحرس الوطنى
عدد مارس ١٩٨٨

الرواية الأولى .. المخاطرة .. الموهبة .. النجاح

م . ق

١٠٢ ● القاهرة ● العدد ٨٣ ● ٢٩ رمضان ١٤٠٨ هـ ● ١٥ مايو ١٩٨٨ م

لا شكَّ ان المبادرة التى تقوم بها دور النشر الفرنسية ، بين وقت وآخر . حين تتحمس لتقديم مجموعة كبيرة من الروائيين الجدد . تدل على شجاعة فائقة ومقدرة نافذة فى صناعة المستقبل . ففى الشهور الأخيرة . دفعت مجموعة من هذه الدور إلى المكتبات بأكثر من خمس وخمسين رواية جديدة لادباء ينشرون إبداعهم الروائى للمرة الأولى وإذا كان الناشرون فى بلاد عديدة يترددون كثيراً قبل تقديم كاتب جديد ، لما قد يعانيه الناشر من عدم إقبال الجمهور على روايته فإن هذا الأمر لا يعدُّ مغامرة مأمونة العواقب عند الناشرين الفرنسيين الذين يحرصون غالباً ، ومع بداية كل موسم ثقافى ، على تقديم روائين جدد تتباين اتجاهاتهم وأعمالهم بدافع أن القارىء الفرنسى شغوف دائماً بمعرفة الجديد ويتساءل عن عطائه وكأنه يبحث فيه عن موضة أو تقليعة لم يسبق له أن عرفها . وغالباً ما تكون التجربة الأولى ممراً وتصريحاً للدخول إلى الشهرة أو النجاح . لذا فإنَّ الناشر الفرنسى شغوف بتقديم نوعيات مختلفة من الإبداعات الجديدة . بحجة أن فى سوق القراءة اشباع لكافة أذواق القراء .

وقد يتصوَّر البعض أن الرواية الأولى المنشورة فى فرنسا ـ خاصة فى الفترة الأخيرة ـ تنتمى فى المقام الأول لشباب حديث السن . لكن التجربة اثبتت أن نوازع كتابة الرواية الأولى تظل تطارد الانسان إلى سن متقدمة . ومن هنا تجىء أهميَّة متابعة تلك الأصدارات الحديثة من هذه الروايات . فمهما تباينت أعمار وجنسيات مؤلفى هذه الروايات . الاّ أن الرواية الأولى تتسم دوماً بتدفق ملء بالحياة فتبدو أشبه بشلال يندفع عند مصب النهر تغمره الحركة والاندفاع والحيوية . وايضا النوايا الطيبة . خاصة وان الكاتب الذى يدفع بروايته الأولى للناشر هو أكثر الناس حرصاً أن يتقبل الآخرون وليده الأول .

ولذا فأنه يفكر كثيرا قبل تقديمها للنشر . وإن كان هذا لا يلغى أن الغرور قد يمسك بالبعض والاندفاع المحموم قد يسىء الى التجربة . ولذا فإن القارىء يقبل على مثل تلك الروايات لما بها من مزايا وعيوب . .

ولا شك أن الاسباب التى تدفع الناشرين لقبول مثل هذه المخاطرة عديدة . منها أن تقديم أسماء كثيرة من الأدباء الذين ينشرون لأول مرة فى وقت متقارب قد يشكل ظاهرة أدبية تدفع الصحافة الى الحديث عنها بشكل مكثف . ويقوم النقاد والصحفيون بانتقاء الأعمال الجيدة مما يحدث أحسن الأثر لهذه الروايات . ولن يخسر الناشر كثيرا اذا انخفضت مبيعات احدى الروايات الأولى بينما ارتفعت أرقام المبيعات فى رواية أخرى . فالجيد لا يمكن كشفه بسهولة إلاّ بجوار بضاعة أقل جودة . كما أن الرواية الأولى لا تعنى دائماً أنها أقل جودة . فبالنظر إلى الروايات الخمس والخمسين التى نشرت فى الفترة الأخيرة سوف نلاحظ أن عدداً كبيراً من مؤلفيها قد تجاوز العقد السادس . وأن عدداً آخر قد تمكّن من الوصول إلى التصفيات النهائية فى الجوائز الأدبية التى أُعلنت أخيراً ، وأن كثيراً من هؤلاء الأدباء ينتمون إلى جنسيات وقوميات متعددة يكتبون مباشرة باللغة الفرنسية .

إذنْ فنحن أمام ظاهرة تستحق الإهتمام . وفى حديثنا عن هذه الظاهرة اخترنا أن نقسم هؤلاء الأدباء إلى مجموعات متقاربة السمات . فلا شك أن للأديبات نصيب الاسد فى الرواية الأولى . فهن يمثلن قرابة ثلاثين فى المائة من كتاب الرواية الأولى . منهن مثلاً الكاتبة المكسيكية روضة خميس ـ وهى من أصل عربى كما يبدو من اسمها ـ بلغت الحادية والثلاثين من العمر . وسبق أن نشرت دراسة حول كاتبة عربية مهاجرة إلى المكسيك تُسمى فريدة كُحْلَة . وفى روايتها الأولى . فيما وراء الرمادى تتحدّث عن فنان اختار لنفسه العزلة كى يعدَّ كتاباً حول فنانة تشكيلية ويكتشف انها كانت قريبة السمات من امرأة أحبها وماتت قبل عام من عزلته . واثناء هذه الفترة يتعرف على كاتب سيناريو يسعى إلى ابعاده بعض الوقت عن عالمه الضيق . وبعد عدة تجارب لا هية يقرر العودة مرة أخرى الى عزلته الإختيارية ويعاود البحث فى حياة تلك الفنانة التشكيلية .

أما فرانسواز دى مولد ـ ٢٩ عاماً ـ فهى صحفية استلمت أحداث روايتها « ممر الاعترافات » ابان إحدى المهام الصحفية التى قامت بها فى افغانستان . والرواية عبارة عن رسالة طويلة بعثها الراوية إلى رجل يقيم فى اليونان . يحدثه فيها عن حياته المليئة بالألم والاحباطات . ويعّرفه انه كان أُلْعُوبةً بين يدىْ صديق سابق سافر معه يوماً فى مهمةٍ صحفية الى مدينة « كابول » . وهناك اختلفا فى وجهات النظر عما شاهده من أحداث . فكانت القطيعة بينهما .

اما جنفيف بريزاك ـ المولودة فى باريس عام ١٩٥١ - فهى تعمل فى جريدة لوموند وتدور أحداث روايتها « البنات » حول فتاتين تستشعر ان المتاعب التى تحيط بها فى العالم المعاصر ومدى ما يتسم به هذا العالم من عدوانية الأقوياء ضد الضعفاء . فقد قتلت جدتيهما فى هجوم مسلح لذا فهما تسعيان الى صناعة طوبوية خاصة بهما. وتنعزلان فى بيتهما الصغير . وتشتريان بعض أدوات اللهو كى تقضيا أغلب أوقاتهما فى سعادة حتى وإن بدت كاذبة . وفيها بعد تقرران أن تضما الخادمة بولين إلى هذا العالم المثالى .

ورغم فارق السن بين جنفيف والكاتبة كارول سندريل ـ ٥٠ عاما - الا أن هناك تقارباً واضحاً

فيما بينهما . فهما تعملان بالصحافة . ومسئولتان فى إحدى دور النشر . لكن كارول انتقلت بين صحف عديدة حتى استقر بها الأمر فى مجلة « الآداب المعاصرة » . وفى روايتها « السر » تتحدث عن صراع الأجيال . تمثله من الجيل الجديدة فتاة يهودية صغيرة تدعى سارة . أما الجيل القديم فيمثله ابواها اللذان هاجرا من باريس واختارا الأقامة فى الريف . وهى اسرة سعيدة كما يبدو من الخارج . ولكنها فى الحقيقة أسرة ممزقة . يأكلها الخوف والجوع والبرد . وتهرب سارة من هذا العالم باحثة عن عائلة أخرى كى تنضم اليها . لكنها تكتشف انه من الصعب أن تعود الأيام الخوالى . فقد تحطمت طفولتها وتعلمت كيف تعانى من تناقضات المجتمع الذى تنتمى إليه . . . .

وقد تخطت الروائية أن دولاكرتى الرابعة والخمسين . وهى ابنة لكاتب معروف فى فرنسا وسبق أن عملت فى مهن متعددة فى الحقل الثقافى . وفى روايتها « يوم قدرى جديد » تتحدث من خلال مجموعة من الخطابات المتبادلة حول امرأة تدعى آنييس . اصابتها الشيخوخة . فقدمت حياتها قربانا للقصر الذى كانت تقيم فيه مع أسرتها . لقد عاشت هناك سنوات طويلة من حياتها . فهى كانت تبحث دوما عن مكان تأوى إليه . ففى القصر عاشت اياماً مخنوقة بعلامات لا تحبها . وتزداد حالة الاختناق عندما تموت صديقتها الحميمة . فتشعر ان صرح الحياة ينهار من أمامها . لكن صديقتها تترك لها مسكناً جديداً فى اسبانيا عليها أن تقيم فيه . وتتولى تربية أبنائها وتحافظ على كيان جديد . .

ومن النساء أيضا قدمت الأديبة الشابة مارى صوفى روايتها الأولى حول « يوميات فتاة خجول » من خلال مجموعة جديدة من الرسائل المتبادلة بين رجل سجين وابنته . فيحدثها عن أهمية العواطف والوج‌ ، لحياة الفتاة . وإن على الفتاة أن تتحول إلى انسانة مناضلة تبحث عن سيادة الحق والعدل فى العالم من حولها .

استطاعت روايات عديدة لكتاب يكتبون لأول مرة أن تنافس الكثير من المشاهير فى نيل الجوائز الأدبية التى تمنحها الاكاديميات الكبرى . مثل رواية « المرء » للكاتب الصينى يا ـ دنج ـ ٢٩ عاماً ـ التى نافست رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون على جائزة جونكور . وأيضا رواية « السفينة آرجو » للكاتب الزنجى ريتشارد جوريف ـ ٥٨ عاماً ـ والتى يتحدث فيها رجل يدعى فردريك تم العثور عليه محبوساً فى أحد الكهوف حيث عاش هناك أحلى سنوات عمره . وأمام منقذيه يبدأ فى الحديث معهم بلغة فرنسية ترجع لهجتها الى القرن السادس عشر كان تعلمها من الكتب القديمة طيلة سنوات عزلته . وكى يمكن تغييره فلا بد أن يتعلم الأضافات التى حدثت لهذه اللغة منذ قرون وحتى اليوم . ووجد الباحثون أن أفضل وسيلة هى أن يكتب الأدب . وأن يقرأ الروايات المعاصرة . لكنه وجدها بالغة الصعوبة . فلم ينجح فى الاستمرار . وظل يتحدث بلغته القديمة .

وتدور أحداث رواية « العصفور التائه » لكلود دبلاج ـ ٥٤ عاماً ـ إبان سنوات الحرب الأهلية اليونانية التى دارت بين الشيوعيين وقوات المقاومة . حيث يذهب أحد الثوريين الشباب الى الجبال لملاقاة مجموعة من المتمردين وزعيمهم القس . وهناك تنعقد صداقة قوية بين الطرفين . فيناضلان معاً ويتم نفى الشاب خارج الجبل لمدة عشر سنوات يتوق بعدها للعودة الى الجبل من جديد . . وعندما يصل هناك فى عام ١٩٥٨ يعرف ان الأب توررياس قد اختفى فى ظروف غامضة . ويشعر ان النضال قد افتقد طعمه الحلو . ويحس أن الاشياء لم تعد تكتسب نفس النكهة .

أما الكاتب السوفيتى « آيك هيدكل » ، فهو من مواليد ليتوانيا بالإتحاد السوفيتى عام ١٩٢٣ . وقد رحل عن بلاده إثناء سنوات الحرب العالمية الثانية . فهام على وجهه بين أوطان عديدة . ثم استقر به المقام فى ميناء مارسيليا وفى روايته الأولى « عصفور المطر » يتحدث عن مسقط رأسه ليتوانيا حين غزتها الجيوش الألمانية فى عام ١٩٤١ . وكان هذا الغزو سببا فى تدمير صرح البورجوازية السوفيتية التى لم تستطع الثورة الحمراء أن تقترب منها . ومن شباب هذه الطبقة يختار الكاتب رجلاً يدعى إيزيا . هو فى الحقيقة صورة من آيك هيدكل نفسه . وجد هذا الشاب نفسه غارقاً فى جحيم الحرب . وإن عليه النضال دوماً حتى لا يموت . فترك بلاده . ورحل الى فرنسا حيث أخذ يدوّن يومياته التى نشرها أخيراً فى كتاب .

ومن مواليد الإتحاد السوفيتى أيضا هناك اليكسيس انتونكين ـ ٤٦ عاماً ـ الذى عمل مراسلاً لوكالة تاس فى بكين . وهو يعيش فى باريس منذ عام ١٩٨٠ حيث كتب فى العديد من الصحف . وجاءت روايته الأولى « رجل القدر » لتناهض قوى الحزب الشيوعى السوفيتى الذى يعامل البشر كعبيد خاصة فى عهد ستالين . كما يرى المؤلف وفى هذه السنوات انضم الشاب زوكيسا الى الحزب الشيوعى مندفعا باحساسه الوطنى العميق لكن سلوكه يتغير لدرجة انه قتل يوماً أحد أصدقائه المقربين من أجل مصلحة الحزب .

وهناك أسماء كثيرة تجاوز أصحابها الخامسة والأربعين لكنّ للشباب نصيباً لا بأس به فى عصر الرواية الأولى ومن أصغر هؤلاء الأدباء سناً « جان فرانسوا ميدل ـ ٢٨ عاماً ـ وجيل زينو ـ ٣١ عاماً ـ وهما يمثلان جيلا جديداً من الأدباء المنشطرين بين ثقافات متعددة . فزينو مثلا مولود فى أسرة يهودية مغربية . وهو يعترف أنه محاصر بين ثقافته العربية ، والثقافة الفرنسية واليهودية . حصل على شهادة الدكتوراة فى الفلسفة الحديثة . ونشر مجموعة كبيرة من الكتب حول المسألة اليهودية . وفى روايته « مكتوب Mektoub » يتحدث عن مدينة مغربية تحمل عنوان الرواية ويحملها رجل يدعى محمد الرابع . ومن هذه المدينة يختار المؤلف شخصية اليهودى ايمانويل بنو شمول . وهو مصاب باحباط عاطفى وحسى . وله موقف معاد للاديان السماوية . يؤمن بالشمولية . ويحاول اغتيال السلطان . ولكنه يكتشف ان كل هذا ليس سوى حلم ثقيل فصار كالمجنون انتهى به المطاف إلى احدى المصحات النفسية .

اخترنا للحديث نماذج تمثل مجموعة الأدباء الذين دخلوا مجال الإبداع للمرة الأولى . وكما لاحظنا فإن الكثيرين منهم ليسوا بجدد على مساحة الأدب . وإن كانوا يقدمون روايات للمرة الأولى وكما أشرنا فلا شك أنها ظاهرة احتلت قدراً كبيراً من الأهتمام . والجدير بالذكر أن هذه الظاهرة ليست الاولى من نوعها . فهى تتكرر فى دور النشر الأوروبية كل بضع سنوات . وكانت آخر مرة قدمت فيها مجموعة من الأدباء الجدد فى عام ١٩٨٠ . وللأسف فان أيّاً من الأسماء التى نشرت رواياتها الأولى آنذاك لم تستطع الإستمرار . ولم يبرز منها اسم بعد ثمانية أعوام من دخولها ساحة الإبداع . ولا نستطيع التكهن عما يمكن أن يساهم به المبدعون الجدد فى ساحة العطاء الادبى فى المستقبل . لكن الصحافة الأدبية ـ كعادتها ـ اكدت أن هناك اسماء بعينها ستجد مكانها على خريطة الغد . ورغم قلة هذه الاسماء المقترحة . الا أن علينا انتظار هذا الغد كى يمكن ان نعطى الحكم الاكيد حول الموهوبين فعلا من هؤلاء الأدباء الجدد . .

السباحة فى قمقم
رواية : هالة البدرى

عرض وتحليل : شمس الدين موسى

صدرت الرواية الأولى للكاتبة « هالة البدرى » ، بعنوان « السباحة فى قمقم على قاع المحيط » ، مع تقديم للدكتور يوسف إدريس بعبارات وصلت درجة عالية من الحماس ، مما يجعل القارىء ينجذب لأول وهلة إلى ذلك العمل الذى تحمس له أديبنا الكبير يوسف إدريس . فالرواية تطرح على بساط الفن القصصى والروائى فترة هامة من حياة مجموعة من الفتيات فى سن معين أثناء الخروج من مرحلة الصبا إلى مرحلة الشباب .

وإذا كانت الكاتبة « هالة البدرى » قد اختارت أبطالها كمجموعة من الفتيات المنتمين إلى شرائح مختلفة من الطبقة الوسطى ممن يرتادون النوادى ـ فإن مجتمع النوادى هذا ليس جديداً على الفن الروائى ، فلقد قدمه من قبل « إحسان عبد القدوس » فى قصص عديدة . ولعل الكاتبة تأثرت لحد ما بقصص إحسان التى عنيت بتشريح مجتمع النوادى ، وعرضه على القراء إرضاء لتلك الشريحة من المجتمع التى تجد لذة ما فى رؤية تفاصيل حياتها مذاعة بين الناس . لكننى لا أستطيع أن أقول أن « هالة البدرى » فى روايتها تسير على خطا إحسان عبد القدوس ، فهى لم تنشغل بسرد الكثير من الفضائح والنوادر الشخصية التى اهتم بها « إحسان عبد القدوس » ، بقدر ما أوصلت روايتها الكثير من التفاصيل التى عبرت عن رؤية خاصة جداً تقترب من مستوى السيرة الشخصية للبطلة التى تتبعت الكاتبة خطواتها بين افراد مجتمع النوادى ، بينما هى محايدة ترى ، وتشارك ، وتسمع .... ومن ثم كانت انفعالاتها الخاصة مرتبطة بالمكان وما يثيره لديها من شجون خاصة كفتاة فى مقتبل العمر ، وما يؤكد ذلك أن الكاتبة اتبعت طوال الرواية ضمير المتكلم ، فالراوى حاضر طوال العمل ، ويختفى وراءه المؤلف ، بل إن المؤلف يطل على القراء من تحت حدقتى الراوى .

ولقد أغرقتنا المؤلفة طوال ثلثى الرواية بين حوادث وتفاصيل عديدة عاشتها بطلة الرواية كسباحة بين عضوات فريق السباحة للناشئن بأحد النوادى الذى لم تعلن إسمه طوال الرواية ـ بل إنها سهلت على القارىء تحديده عندما عينت موقعه الجغرافى بالقرب من نهر النيل . يطل عليه العديد من البنايات الشعبية .. فى مواجهته بالضفة الأخرى من النيل يوجد الحى الراقى ، كما يبعد عنه بمسافة ليست كبيرة النادى الكبير الذى يمثل قطب الصراع الذى يستخدمه « فكرى » مدرب الفريق أثناء إشعاله لحمى المنافسة بين أفراد فريقه من السباحات اللائى يقوم بتدريبهن ، فذلك النادى المتوسط فى صراع دائم ودائب مع النادى الكبير ، ويؤجج ذلك الصراع دوما كابتن فكرى مدرب الفريق ، فلابد ـ فى تصوره ـ أن يقوم باقتحام جميع الحصون وتحقيق بطولات باهرة بواسطة أفراد فريقه على فريق النادى الكبير .

تسير بنا الرواية مصورة ذلك الشعور بالمنافسة الذى ينتاب أفراد الفريق لفترات طويلة ، ربما أخذت من عمر أشخاص الرواية ـ وهن بطلات السباحة ـ عدة سنوات من أعمارهن الغضة كصبايا صغيرات يتتبعن حكايات الحب التى تنتشر بين أرجاء النادى ، ويراقبنها بينما أعماق كل واحدة منهن تتمنى الوقوع فى التجربة . وفى مرحلة تالية نرى بعضهن قد غرقن فى مثل هذه القصص التى كن يراقبنها عن بعد . فالسنتان فى مثل هذا العمر تشكل قفزة نحو الأمام ، سواء كان ذلك على مستوى الطموح أو التطور أو النظر إلى الحياة .

والملاحظ أن الكاتبة نجحت لحد كبير فى تصوير حالة حمى المنافسة التى تتجاوز التقاليد الرياضية بين نفوس أبطال الرواية .. تلك المنافسة القاتلة التى يغرسها بينهن « فكرى » مدرب الفريق ، الذى يعمل على قيادة فريقه من نصر إلى نصر ، وكلما تحقق لناديه نصر سسست له القيادة على مجموعة الفتيات ، وسرعان ما يتسرب إلى نفوسهن وحياتهن الخاصة فيعمل على إعادة تشكيلها وصياغتها ، فهو المثل الأعلى ، والأستاذ ، والأب ، والأخ الأكبر ، ولا بد أن تطبق جميع تعاليمه حتى يصنع من تلك البراعم الصغيرة بطلات فى السباحة يشار لهن بالبنان ، ومن ثم ينطلق بهن إلى بطولة الجمهورية ، وبعد ذلك إلى المسابقات الدولية ، التى تداعب أحلامهن الصغيرة . وتتلخص تعاليم فكرى راهب المياه وقديسها فى الآتى :

١ ـ أنه لا حياة للبطل بعيداً عن الماء

٢ ـ أنه لا يجب أن يقرأ اى كتب تبتعد به عن السباحة باستثناء الكتب المدرسية .

٣ ـ أنه لا يجب أن ينشغل بشىء غير السباحة طوال اليوم .

وعبر تلك الوصايا يتسرب «فكرى» إلى أسر أعضاء الفريق ويقيم علاقات متشابكة مع أبائهن وأمهاتهن ، وتتحول كلماته ووصاياه إلى تعاليم على أفراد تلك الأسر تطبقها بحزافيرها ، ولا مانع من هذا مادام هؤلاء الصغار سيتحولن إلى أبطال بفعل جهوده ، وكثيرا ما قام فكرى بدور الأب والرقيب والموجه بل وتجاوز ذلك كثيرا أثناء تعلق هؤلاء الفتيات الصغيرات بتعاليمه ؛وعلى من ترفض تلك التعاليم أن تخرج من جنته ، جنة السباحة والبطولة حتى لو كان يعقد عليها أكبر الأمال فى تحقيق البطولة ، وذلك هو ما حدث مع نادية عندما بدأت تتخلق علاقة خاصة بينها وبين أحد شباب النادى وهو عبد الله ـ شاب مهندس ـ يفاجأ بمقاومة فكرى لتلك العلاقة بجميع الأساليب النفسية ، حتى تقلع نادية عب حبها . لكن إرادة نادية وارتباطها بعبد الله كان أقوى من ارتباطها بالسباحة والحمام الذى عشقته ، ففضلت أن تقيم نوعاً من التوازن بين ارتباطها بالفريق ومدربه وحبيبها .

« مراحل تكون الوعى »

لعل القارىء وسط تلك التفاصيل التى تكاد تكون رتيبة ومكررة ، يكون معذوراً إذا تلاشت رغبته فى المتابعة لما يدور أمامه من أحداث لكن سرعان ما تتطور الأحداث بطريقة أخرى عندما يتفتح وعى هؤلاء الفتيات «الراوية التى تروى الرواية ، وشيرين ، ونادية ، وزينب » على بطل آخر حمل أمامهن شعلة المعرفة فأفسد أمامهن بطولة فكرى الزائفة ، الذى لا يجد نفسه إلا فى ممارسة ديكتاتوريته على هؤلاء الفتيات الصغيرات ، وسرعان ما يستمعن الى عبد الله حبيب نادية خاصة عندما يجدونه يتكلم لغة جديدة ، فهو يحلل الأوضاع الاجتماعية داخل النادى .. كما أنه يكون بالنسبة لهن ذلك الحبيب - الفارس - الذى لا يترك حبيبته نادية ، بل يكتشف الفتيات كذب المدرب الذى يدعى أن والد نادية لا يعرف علاقتها بحبيبها عبد الله - الشاب المهندس - بل إنهن يكتشفن ثمة صداقة بين عبد الله ووالد نادية العامل النقابى وأفراد أسرتها التى تعيش فى مستوى أقل من أحوال اسر زميلاتها ومن ثم يحببن الحديث مع عبد الله والاستماع اليه وطرح الأسئلة عليه بينما نادية تكون فخورة أمام صديقاتها بما يتركه حبيبها من تأثير عليهن . ويحمل عبد الله لتلك العقول الغضة التفسير الذى تكشف عنه الأحداث بعد ذلك عندما وصف «فكرى» مدرب الفريق بأنه انتهازى ، ويريد الارتباط بأفراد طبقتهن بأى ثمن ، ويمارس ديكتاتوريته من واقع تلك الرغبات الداخلية ، حتى يستطيع انتزاع موافقه زينب ميلتهن وصديقتهن على خطوبته لها تحت تأثير حلم البطولة . لكن الجميع يرفضون ذلك جميع أعضاء النادى الذين يرون فى فكرى زوجاً غير مناسب ، بل غير لائق لزينب ، كما يرون فى ذلك الارتباط نوعاً من التسلل الاجتماعى الى طبقتهم يقوم بها أحد الفقراء تتلقى الراوية فى الرواية تلك الأحداث بحياد واضح حيث لم يكن قد تشكلت لها وجهة نظر معينة ، وسرعان ما تنهار عليها الأسئلة مع زميلاتها من الآخرين .. وتقول فى الرواية :

« تعرضنا نحن أبناء وبنات فريق النادى . الصغير الى هجمة ضارية من مجتمع النوادى ، وخضعنا لما يشبه الاستجواب . أمطرونا بالأسئلة :

- ما هى المقدمات التى أدت إلى الجريمة ؟
- ألم تلاحظوا شواهد سابقة عليها ؟ وما هو رأى زينب ؟
- هل من المحتمل أن تكون العلاقة غير أخلاقية ؟
- هل من المحتمل أن يكون إعلان الخطوبة هو ستر لفضيحة ؟

وإلا ما الذى أجبر زينب على قبول هذه الخطيئة الاجتماعية ؟؟ »

تلك الأسئلة كانت تفجر لدى البطلة ينابيع الوعى ، مع كل ما كان يقدمه عبد الله من تفسيرات وتحليلات كانت جديدة على العقول الصغيرة ، ولا تكتمل الصورة ، كما لا يستطيع الفريق الصغير الإفلات من عين الديكتاتور الصغير فكرى - الذى حول الرياضة إلى نوع من المرض بالانتصار فهو يحلم أن يكون صانع الانتصار بهؤلاء الفتيات اللائى يجاهدن معه من أجل البطولة فيحاول صياغتهن .. لا تكتمل الصورة أمامهن إلا بانفجار معركة العبور فى أكتوبر ١٩٧٣ ، عندما يكون عبد الله قد أصبح مقاتلا فى الجيش ، والناس كلهم مشدودون لنداء الوطن ، فيذهب الفتيات بقيادة وارشادات نادية إلى مركز شباب الزمالك ، حيث تفاجىء الراوية - فى الرواية مع زميلاتها بوجود واقع آخر غير واقع النادى ، فيغرقن وسط مجتمع جديد بين مجموعة من الفتيان والفتيات الذين كانوا يناقشون مسألة الحرب والوطن ، مع بحث كل منهم عن دور إيجابى له من أجل مساعدة الجنود وتحقيق الانتصار .... وسرعان ما تدرك الرواية مدى السلبية التى هى غارقة فيها مع مجتمع النادى واسرهن اللاتى تساعدن على اتخاذ ذلك الموقف لكنهن يتخذن موقفاً واحداً « نادية ، زينب ، شيرين والراوية » ويذهبن إلى مستشفى أم المصريين للتدريب على أعمال التمريض ، فيفاجئهن مصر أخرى غير التى يعرفونها .... وتقول :

كانت هذه أول مرة نواجه فيها المواطنين الفقراء .. مرضى جاءوا يبحثون عن العلاج . أغلبهم فلاحون أتوا من القرى البعيدة مرهقين منهكين تحت وطأة المرض والحاجة ومتاعب مواصلات الريف . كان فى أغوار عيونهم حزن عميق لا ينعكس على عباراتهم التى غالباً ما كانت تتخذ شكل السؤال .. والسؤال يدور حول المرض والشفاء ، وثمن الدواء . كانوا لا يملون توجيه الأسئلة ولم نكن نفهم السبب ...»

وتكتمل الدائرة الثالثة من دوائر وعى بطلة الراوية - الرواية - باحتكاكها وبمجوعة الفتيات بالمصابين فى الحرب داخل عنابر المستشفى ، فتقدم لنا الرواية صورة شديدة الحيوية وشديدة الواقعية ، عن هؤلاء الشباب الذين فقدوا أجزاء من أجسادهم فداء للوطن ، وأثناء تحرير جزء عزيز منه ، فيحاصر هؤلاء الفتيات بمصر أخرى قوامها شباب مختلف جاء من كل مكان دفاعاً عن مصر الوطن - التى لم يكن لها وجود داخل زواتهن من قبل أثناء سيطرة فكرى بأفكاره الأحادية عليهن لكى يصنع منهن بطلات فى السباحة ... فهل هن بطلات فعلاً ؟ - إن هؤلاء الشباب من الفلاحين وأنصاف المتعلمين والذين جلهم من الفقراء هم الأبطال الحقيقيون .

ثم تتجسد صورة البطل فى شخص عبد الله الذى يعتبر من المفقودين فى الحرب ، ولا يكون فقده بالنسبة لنادية فقط ، وإنما يكون الإحساس بفقده لدى الجميع بدرجات متفاوتة ، وأكثرهم إحساساً به والد نادية العامل والنقابى ، الذى كان كمن فقد أعز أبنائه - على حد قول الكاتبة .

وفى النهاية - فإننى أرى أن الرواية عملت على توصيل ذلك التطور المتسلسل لوعى البطلة ، من مرحلة الحياد الكامل - إلى المشاهدة والتأمل - ثم إلى مرحلة اتخاذ الموقف الوطنى الذى يربطها بواقع مصر الحقيقى بعيداً عن مجتمع النوادى وعرش فكرى - الحمام - الذى يأمر وينهى فيه من أجل صناعة أبطال وبطلات السباحة . فالرواية تفجر تطور وعى البطلة تجاه فكرة البطولة ، وهل هى البطولة الفردية ، أم البطولة التى تضفى السعادة على الآخرين ، وتعمل على تطوير حياتهن وتجميلها ؟ أيكون البطل الحقيقى هو السباح الذى يصفق له جمهور النوادى ؟ أم أن البطل هو ذلك الشهاب الذى أضاء عقولهن الغضة بشرارة المعرفة والوعى ثم أختفى جسده مثل جسد أوزوريس على أرض الوادى الأخضر .

من ذلك التدرج المتسلسل والمتزامن مع تقدم عمر البطلة - الراوية - للأحداث تتركب فكرتها عن البطولة ، ولا تبقى أسيرة الفكرة البسيطة الفردية التى كان يزرعها فكرى مدرب الفريق .

وما يؤخذ على الرواية - ذلك الكم الكبير من التفاصيل التى كان من الضرورى تنقيتها تماماً ، والتى اقتربت بالرواية من مستوى السيرة الشخصية للبطلة ، حيث كان من الضرورى اختزال الكثير من تلك التفاصيل كمياً وتركيزها مثلما حدث فى الأجزاء الأخيرة ، وما يحسب للكاتبة قدرتها على استخدام لغة السرد الروائى بكفاءة عالية ، فهى لم تغرق فى الشاعرية بقدر ما عنت بالوصف الذى بدا على شىء من الملالة فى بعض الأجزاء ، وكان جذاباً فى بعض الأجزاء الأخرى .

الحروب الصليبية وأثرها في الأدب العربي في مصر والشام

كتاب : محمد سيد كيلانى

عرض : أحمد حسين الطماوى

إذا جلس القارىء إلى المائدة الفكرية التى أعدها له الأستاذ محمد سيد كيلانى لوجدها متعددة الصنوف ، متنوعة الفنون ، تضمُّ الأدب والتاريخ ، واللغة والنقد ، والدين والإجتماع ، وهو فيها بين جامعٍ ومحققٍ ، وشارحٍ ومؤلفٍ ، ومن جملةِ أعماله « من تاريخ الإسلام » « فصول ممتعة » « السلطان حسين كامل » « الأدب المصرى فى ظل الحكم العثمانى » « ترام القاهرة » وتحقيق كتاب « المِلل والنِحل » للشهر ستانى وغيرها .. وغيرها .. وهذه الكتابات حافلة بالبدائع والظرائف ، محلاة بالمُلح والنوادر ، لا يسوقها على وجه التفكيه والترفيه ، وانما فى سياق البحث الجاد والدرس الخالص .

وكتابه « الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى فى مصر والشام » نمط من الأعمال التى تفجعك فيه الفواجع ، وتمتعك فيه طرائف الأدب ، وليس للمؤلف من غرض إلا أقناع العقل بالمحتوى ، وتبصير القارىء بأبعاد الموضوع . وإنه من أولى الكتب بالمطالعة تلك التى تتناول صفحات مجيدة من تاريخ الأمة مقرونة بآدابها إبان فترة القلاقل والهزات حيث يروى المؤرخ الحوادث المرتبطة بالشخصيات المنيفة ، ويصور الأديب المشاهد الكاشفة لنوازع النفوس .

والكتاب من الأعمال الأولى للأديب الباحث « كيلانى » وكان فى ذلك الوقت يعمل موظفاً فى دار الكتب المصرية . الأمر الذى أتاح له الوقوف على مراجع هامة فى موضوعه ، بعضها مصور أو مخطوط ، وقد لقيها بذهن نابه ، وأمعن فيها النظر حتى وفّى بحثه حقه من التمحيص والمراجعة .

رغم أن الاتجاه العام لكتاب « الحروب الصليبية ... » هو إظهار أثر هذه الحروب فى الأدب وما قاله الشعراء والكتاب فيها ، فإن المؤلف عرض للمراحل التاريخية الأساسية التى مرت بها الحروب الصليبية مع بيان دوافعها ، وحيثياتها ، والظروف التى غيرت مسارها ، ولم يغفل الأحوال الاجتماعية التى ترتبت عليها فى القرنين السادس والسابع الهجريين فى مصر والشام ، ومن جملة ما أورده أن الأحوال الأقتصادية ساءت حتى صار « التبن أعزمن التبر » واختل الأمن وتفشت الأمراض وانتشر الشذوذ الجنسى ، واشتد التعصب الدينى بين النصارى والمسلمين ، وتنصر بعض المسلمين طلباً للسلامة ، وافتتن عدد آخر بالنساء الافرنجيات الجميلات ، ونظم الشعر فيهن ، وانحيازهم للصليبيين من أجل هذا الفرض ، وغير ذلك مما ابرزه المؤلف من فادح الملمات مصحوبا بالبراهين والتواريخ مقرونا بالأمثلة والنماذج .

ثم ينتقل بعد ذلك الى الموضوع الرئيسى وهو أثر الحروب الصليبية فى الأدب العربى ، ويستغرق حديثه معظم صفحات الكتاب ، يحصى ويستقصى ، يعرض ويناقش ، يمهد ويعقب ، حتى جلّى موضوعه .

ويوطىء الكاتب لأدب الحروب الصليبية بالحديث عن الأدب فى مصر الفاطمية الذى « يقوم لخدمة الدعوة الفاطمية وتثبيت أركانها » فيعرض لمعتقداتهم فى الامامة والسياسة .

ويفرّق المؤلف بين الأدب الفاطمى وأدب الحروب الصليبية . فيذهب إلى أن الأدب الفاطمى « خلو من العواطف التى تدفع الكتّاب والشعراء إلى التجويد فى القول والأبداع فى النظم ، وشتان بين أدب ينطق به مأجور وبين أدب الحروب الصليبية الذى تنطق به عواطف متأججة فى الصدور ... » .

ولا ريب فيما ذهب إليه المؤلف من أن أدب الحروب الصليبية أكثر صدقاً وحرارة ، وأشد التصاقاً بالأحداث العاصفة ، وبوجدان الأمة ، ولكن مع ذلك فإن القول بأن أدب الفاطميين « خلو من العواطف » فيه مبالغة ومغالاة ، فالأدب الفاطمى الذى تناول المذهب الشيعى وأركانه لا يخلو جميعه من صدق الشعور ، بصرف النظر عن دعاوى الشيعة لأن العقيدة عاطفة وجدان ، وقد نبغ فى العصر الفاطمى أمثال أبن وكيع التنيسى ، وظافر الحداد ، وتميم بن المعز ، وابن قلاقس ، ومحمود بن قادوس شيخ القاضى الفاضل ، بل أخبرنا صاحب « النجوم الزاهرة » أن بعض خلفاء الفاطميين كانوا أدباء وخطباء وكرماء ، وقال ابن تغرى بردى أن المعز عندما لقى أهل الأسكندرية خطب فيهم خطبة ابكت بعضهم ، هذا فضلاً عن عطايا الخلفاء التى كانت تشجع الشعراء على النظم . وعلى هذا فإن الأدب الفاطمى لقى ظلما عند المؤلف

ويقسّم الباحث دراسته فى موضوعه إلى قسمين : أثر الحروب الصليبية فى النثر ، وأثرها فى الشعر مع ذكر أهم الشعراء والمترسلين فى كل قسم .

ففى مجال النثر تناول أثر الحروب الصليبية فى الخطابة والرسائل ، والمناظرات ، والحديث والآداب الدينية والمناقب والمثالب والقصص والنوادر والنكات والوصف ، والتأليف والرد على النصارى واليهود وآهل البدع والأهواء ، وما كتبه المؤلف فى الرد على النصارى واليهود أدخل فى باب الدين منه فى الأدب ، ولكن يبدو أنه أراد الاحاطة بموضوعه ولو اقتضاه ذلك الخروج قليلا عن خطته . أما الموضوعات الأخرى فقد جوّدها بالنظر العميق ، وجلاها بالنص الدال ، وبالاستنباط المستقى من مقدمات يقينية فلا تشعر فى حديثه بتزيد أو خلل ، فالخطابة كانت تستعمل فى التحريض على الجهاد ، والرسائل كانت لها وظائف عدة منها ما كان يكتبه كاتباً صلاح الدين : العماد الأصفهانى والقاضى الفاضل ، فى أوضاع البلاد أثناء الحرب ، وقد تعددت المنشورات والأوامر والمراسيم ونصوص « الهدن » التى كانت تصدر زمن الغزو الصليبى ، وقد عرض لها المؤلف فيما أطلق عليه « الوثائق السياسية » . وفى عصر الحروب الصليبية اعتنى الأيوبيون بالتوجيه المعنوى فأنشأوا مدارس سموها : دور الحديث » واهتموا بالأحاديث النبوية الحاثة على الكفاح ومنازلة الأعداء ، ويذكر المؤلف أن كثيراً من الأحاديث التى القيت كانت موضوعه ، وطعن فى صحة بعضها « لأنها صيغت فى أسلوب يختلف عما أثر عن الرسول من أساليب القول »

ومن أثار الحروب الصليبية فى

الأدب العربى الأفاضة فى ذكر مناقب أبطال الحروب الصليبية من المسلمين الذين انتصروا فى واقعات كثيرة مثل عماد الدين زنكى ونور الدين محمود وصلاح الدين . وقد أسرف الكتّاب فى سرد المناقب والأوصاف مما حدا بالمؤلف إلى الرد عليهم وانتقادهم . ولم يكتف بهذا بل أورد شيئاً من مناقب الصليبيين ظهر منها العدل والشجاعة والتسامح فى بعض الأحوال كما وردت فى كتابات ابن جبير وأسامة بن منقذ . وكما عرض الأستاذ كيلانى لمناقب المسلمين والافرنج عرض لمثالبهم ، فمن من مثالب الصليبيين عدم غيرتهم على نسائهم وانتشار الفحش بينهم ، ومن معايب بعض المسلمين تناهبهم اللذات وإظهار الزهد وإبطان غيره . وفى فصل عقده الكاتب للنوادر ، أبرز النكات والأقوال التى كان يتندر بها الناس على قراقوش الذى حرفه العامة إلى « أراجوز » فى معرض التهكم والسخرية .

على هذا النحو يمضى المؤلف فى تتبع الحروب الصليبية فى النثر العربى ولم يفته الحديث عن أعلام الكتاب فى تلك الحقبة من أمثال القاضى الفاضل والعماد الأصفهانى والشهاب محمود ، ومحى الدين عبد الظاهر .. وغيرهم ، فقد ترجم لهم واستظهر مواهبهم وطرائفهم فى الكتابة ونتاجهم الأدبى .

ومن هذا العرض المحدود يتبين لنا مدى صلة هذا الأدب بالحروب الصليبية ، فالكاتب لا يعنى بالأدب فى عمومه ولكنه يبرز ردود فعل تلك الحروب فى الأدب وهذا يوضح مدى التزامه بموضوعه .

وعلى نحو ما فعل المؤلف فى تتبع أثار الحروب الصليبية فى النثر تتبعها فى الشعر بنفس المنهج . وقال « إن الحروب الصليبية كانت سبباً فى ظهور أبواب جديدة فى الشعر العربى ، وهذه الأبواب هى : المديح النبوى ويدخل فيه الغزل بالرسول ، والدعاء والاستغاثة والتوسل ، والطعن فى الملل الأخرى .

وقد يكون المديح النبوى معروفاً منذ كعب بن زهير إلاّ أن المؤلف يورد اسماء عديد من الشعراء والدواوين الكاملة فى المديح النبوى ، مما يؤكد لنا أن المديح النبوى صار غرضاً مستقلاً فى الشعر العربى ، وقد تفنّن الباحث فى دراسة هذا الغرض الشعرى فذكر مذاهبه المختلفة ، ومناهج الشعراء فيه ، والمديح النبوى بهذا الشكل رد فعل لتلك الحرب . فلاجرم أن رأينا عواطف المسلمين تتقد وتلهج ألسنتهم بذكر نبى الاسلام ﷺ .

ولما رأى المسلمون غلبة أعدائهم وما أصيبوا به على أيديهم من هلاك وأسر مع عدم القدرة على مواجهة الغزاة أخذوا يستغيثون بالله وهاجت عواطفهم بالدعاء . وللشعراء شعر كثير فى هذا المجال أورد المؤلف بعضا منه ، ولم يفته أن يأخذ عليهم « كثرة الدعاء مع القعود عن العمل » وهو محق فى هذا . وقد تضمن شعر الاستغاثة أشعاراً نائحة على مجد الاسلام ، وقصائد أخرى وافرة تحث على النضال ، ولا ريبَ أن هذه الأغراض تأثرت بتلك الحروب بل هى أثر من آثارها .

وإذا كان المؤلف قد بيّن الجديد فى شعر تلك الحقبة ، فإنه لم يغفل تأثير الحروب الصليبية فى أغراض الشعر التقليدية . ففى الغزل مثلاً تأثّر بعض الشعراء بالصليبيات الفاتنات وبخاصة عند ابن القيسرانى الذى كان يذهب إلى كنائس الأفرنج ليشاهد الأفرنجيات سافرات . ويحدثنا الكاتب عن الغزل بالمذكر ، وكان عدد من الشعراء يتغزلون فى غلمان الأفرنج ، وقد تفشى هذا اللون من الشعر بصورة لم يسبق لها مثيل ، وحتى أن بعض الشعراء كانوا يستهلون به قصائدهم فى المديح ، وكانوا يعدّون هذا من وسائل ترويج شعرهم .

وفى تلك الفصول والأبواب التى عقدها الكاتب لدراسة الشعر فى عهد تلك الحروب نجد تسع تراجم للشعراء منهم البوصيرى وابن سناء الملك ، وأسامه بن منقذ وغيرهم وأورد نماذج من أشعارهم تدل على اتجاهاتهم .

وللأستاذ كيلانى نظرات تاريخية ، وانتصارات أدبية لها أهميتها ومغزاها ، فلم يكن باحثاً فقط وانما كان ناقداً بصيراً بما يقرأ عن ماضى أمته ، ومن نظراته التاريخية : أقواله فى معركة حطين وفتح القدس على أيدى صلاح الدين ، فإنه يرى أن معركة حطين « من الأعمال الحربية الباهرة » التى مهدت لفتح القدس ويصفها بأنها « غير حاسمة » . ومعه الحق فى هذه الرؤية فقد عاد الصليبيون للتجمع من جديد فى سواحل الشام بعد تلقى الإمدادات الكثيرة من أوربا ، وعادوا لحصار القدس مرة أخرى سنة ٦١٦ هـ واستولوا عليها عام ٦٢٥ هـ . ويرى « كيلانى » أن صلاح الدين لو أسرع إلى سواحل الشام واستولى على صور لحصر الصليبيين فى الداخل وقطع عنهم النجدات التى كانت تزودهم بها أوربا ، وقضى عليهم ، وانتهت الحروب الصليبية ، ووفر على المسلمين ضحايا كثيرة .

ويذهب إلى أن الشعراء الذين « اكثروا من القول فى فتح القدس قد أضروا بالمسلمين ضرراً كبيراً فناموا مطمئنين وبات أعداؤهم ساهرين مجدين » وقد أدرك الشعراء مغبّة ذلك فطالبوا صلاح الدين بتحرير الساحل الشامى .

بل نرى الباحث « كيلانى » يكشف شيئا فى صلاح الدين فيقول « ثم إن صلاح الدين كان فى بداية أمره يخشى من نور الدين فلم ينهض لمحاربة الصليبيين لأن مصلحته الشخصية كانت تقضى بالابقاء على دولة الأفرنج لتكون فاصلا بينه وبين نور الدين » .

ولم يقف المؤلف موقفاً سلبياً تجاه النصوص [illegible] ، فانه من مهام الباحث المدقق نقد النصوص الأدبية والروايات التاريخية ليبين ما فيها من خلل أو خطأ ، وهذا ما نهض به الاستاذ « كيلانى » ، من خلال رؤية شاملة للأحداث والمواقف فانتقد بعض أقوال العماد الأصفهانى فى وصف مناقب صلاح الدين التى انكرتها أقوال وأحداث أخرى ، كما انتقد أسلوب العماد فى الكتابة النثرية لما فيه من تكلف ومبالغة .

* * *

ومجموع فصول هذا الكتاب لا تعطينا صورة واضحة فقط عن أدب الحروب الصليبية ولكنها تمدنا بتاريخ لتلك الحروب نابض بالمشاعر ، حى بالأحداث ، والأدب مثل هذه الكتب الأدبية ــ ليس للدراسة أو المتعة فحسب ، ولكن له وظيفة تاريخية إذ يبين بالصور الجزئية ، والمشاهد الدقيقة مواقف الأمة ، ومدى عطائها أو تقصيرها تجاه الأحداث السياسية أو التاريخية ، ومن ثم فدراسة الأدب فى عصر من العصور هو تاريخ آخر قد يكون أكثر استيفاء فى بعض النواحى من التاريخ السياسى العام .

وإذا كانت المدرسة الحديثة فى الكتابة التاريخية قد تخلصت من الأقوال الأدبية والنصوص الشعرية ، فأغلب الظن أن هذا الحذف قد أضر بالكتابات التاريخية ، وما يغفله المؤرخ قد لا يتركه الأديب ، والأدب المتعلق بالأحداث السياسية ليس ذاتياً غنائياً فى عمومه لأنه ــ وإن كان يحمل رؤية خاصة ـ تعبير عن نبض الجمهور ، وموقف شعبى من مواقف الأمة فى مراحل كفاحها .

وكتاب « الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى فى مصر والشام » قد تمثلت فيه جملة من الصفات تجعله كتاب تاريخ ، كما تضعه فى مصاف كتب الأدب وقد توفر صاحبه على مادته حتى جلاها ، فقضاياه مستوعبة بالقراءة والنظر ، وموضوعاته [illegible] بالملكة وتدبر القريحة ◆

فن الخزف فى العالم الافريقى الآسيوى

كل شىء فى الحياة من طين الأرض . الزرع والثمر من طين الأرض . والزهور الجميلة من طين الأرض . والطوب الذى يبنى به الإنسان بيته من طين الأرض . وما أكثر ما يحيط بنا فى حياتنا ما هو أصله من طين الأرض .

ليس فى طين الأرض جمال . .

ولكن الانسان ، استطاع أن يصنع من هذا الطين فنا غاية فى الجمال ، هو فن الخزف !

أنت تشرب قهوتك فى فنجان من خزف ، وتأكل طعامك فى طبق من خزف ، وتغسل وجهك فى حوض من الخزف .

وهكذا أصبح الخزف شيئا هاما فى حياة الإنسان !

والخزف قديم قدم التاريخ ، فقد بدأ كصناعة من أقدم الصناعات التى عرفها الإنسان والحفائر الاثرية تدلنا على أن الخزف عرف فى مصر القديمة فى عهد الفراعنة ، وفى بابل ، وفى فارس القديمة .

وقد كشفت قبور الفراعنة عن تقدم هذه الصناعة حتى فى عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد . لقد أكتشفت علماء الآثار كثيرا من الأباريق والأوعية الخزفية ، ومصنوعات للزينة من الخزف ، ومنذ بضعة شهور اكتشفت العلماء فى مقبرة فرعونية قديمة جعارين من خزف مصقول .

ومع الاعوام . . تطورت صناعة الخزف إلى فن جميل أبدع فيه الفنان بموهبته .

وقد برع الأشيوريون والبابليون فى صناعة القيشانى الملون المنقوش لكسوة الحوائط . ومن بعدهم زادها أهل فارس جمالا وألوانا ، وزينوا بها قصورهم وبيوتهم .

عبد العزيز صادق

وعندما نتأمل لوحة بوابة « اسكتار » فى بابل وقد غطاها طوب مزجج لامع منذ القرن السابع قبل الميلاد ، نرى مدى البراعة التى وصل اليها الفنان فى صنع الجمال من طين الأرض !

ويقال أن البوابات الرئيسية فى بابل ، كذا حوائط طريق المواكب ، كانت مغطاة بالطوب الخزفى فى ألوان غنية باهرة . وأن تلك الحوائط الضخمة بما تحمله من شرفات لابد أنها كانت شيئا يخطف الأبصار روعة وجمالا !

وبعد ظهور الاسلام والحضارة الاسلامية . . ابدع الفنان العربى فى الخزف فأصبح الخزف واحدا من روائع الفنون الاسلامية . وعندما فتح العرب بلاد الشرق الادنى ، أخذ ذلك الفن فى تلك البلاد يتميز بسماته ، وتتعدد أشكاله وألوانه وزخارفه .

وفى الصين تطورت صناعة الخزف إلى أن صارت فنا رفيعا . حتى أصبح يطلق الآن فى اللغة العربية اسم « صينى » على كل شىء من خزف ! وقد أغرم صناع الخزف المسلمون بفن الصينيين . وكان ولعهم الحقيقى يتركز على الألوان مثل استخدام اللون الأزرق فوق الأرضية البيضاء .

ولم يقف جمال الخزف عند الصين ، بل استمر فى الوجود والتطور . فلم يأت شعب ، ولم يأت جيل إلا كان لفنانيه ابداع فنى بالخزف عن روعة وعن جمال .

امتدت صناعة الخزف إلى آسيا . وبرع فيها الفنانون الفارسيون . ومن بعدهم الاتراك العثمانيون ، ومنذ ذلك الزمن بدأ



فن الخزف صفحة جديدة فى تاريخ الفنون .

وأبدع الفنانون الاتراك اروع أنواع الخزف المرسوم تحت الطلاء ، وتفننوا فى زخرفته بالأزهار والورود . فأصبح الخزف مسرحا لزهور القرنفل ، والورد ، والسنابل ، والتيوليب ، صنعت فى أشكال زخرفية بديعة ، وبالوان قوامها الأزرق والأخضر والأحمر ، وهى الوان تميز الخزف التركى .

وفى فارس تميزت « كاشان » بفن خزف رفيع . لقد تفوق صناع الخزف السلاجقة فى مهارة واتقان الصنعة ، وتفوق الفنان فى الابداع والخلق ، حتى لقد أصبح من المتيسر أن تميز خزف كاشان وسط أى مجموعات خزفية . وبلغ اعتزاز الفنان الكاشانى بفنه إلى حد توقيعه على الآنية الخزفية كما يضع الرسام توقيعه على اللوحة المرسومة !

ومن أبرز المناطق التى برعت أيضا فى هذا الفن ، منطقة « نيسابور » حيث نشأ اسلوب للخزف متميز عن بقية الاساليب . أهم سمات هذا التميز ، أن كل نقش على الخزف يبدو وكأن له مغزاه ومعناه الخاص .

وفن الخزف فى سوريا تأثر كثيرا بفن الخزف الفارسى ، سواء فى التصميم ، أو الزخرفة ، أو الموتيف . وإن كان له طابعه الخاص باستخدام اللون الاسود تحت لون التزجيج الأزرق المائل للاخضرار .

وفى الصين ومنغوليا وكوريا نشأ فن رفيع تبناه الأباطرة إلى حد أن الواحد منهم كان ينشىء لنفسه مصانع للخزف خاصة به ، تنتج ما يحتاج إليه القصر الامبراطورى ! وكان هذا الانتاج جميلا إلى حد أن افراد الاسرة كانت تتوارثه جيلا بعد جيل .

والمصانع الامبراطورية فى الصين ابتكرت أسلوب حرق الخزف على عدة مراحل ، مما يضفى على النقش والزخرفة روعة خاصة ، ومما يكفل للالوان بقاءها حية زاهية لدهر طويل .

واستطاع الفنان اليابانى أن يتخلص من تأثير الصين على فن الخزف فوضع للخزف اليابانى طابعه الأصيل الخاص الذى لا ملامح فيه للفن الصينى . وبرع الخزاف اليابانى فى صناعة الخزف ، وبلغ مرتبة رفيعة من المهارة والاتقان فى الصنعة . وحقق تفوقا كبيرا فى التطوير ، والصقل ، والتزجج ، وانتاج الخزف المذهب بالالوان والميناء المصقول !

وفى الصين واليابان تطور فن الخزف من مجرد الزهريات والأوانى إلى التماثيل والنحت . واستطاعت تماثيل الخزف أن تؤدى دورا هاما فى الأديان والعقائد والأساطير .

ففى الصين صنعت التماثيل للشخصيات المقدسة لتوضع فى قاعات المعابد . وصنعت تماثيل تقدم قرابين للموتى فى اشكال نساء ، أو طبول ، أو كلاب .. الخ لتكون رفيقا للمتوفى فى الحياة الأخرى ، ولتحل محل عادة تقديم قرابين حية من الضحايا ، وهى العادة التى عاشت مئات الأعوام قبل الميلاد .

وإذا كان فن الخزف قد تألق وتطور فى القارة الآسيوية ، فإنه لم يتألق ويتطور إلا فى شمال القارة الإفريقية بنفس القدر ، إلا فى مرحلة متأخرة جاءت بعد الفتح الإسلامى الذى امتد إلى أسبانيا ، بالرغم من أنه كان قد بدأ منذ آلاف السنين فى مصر القديمة فى العهود الفرعونية .

وإذا كان طين الأرض يخلو من الجمال ، فإن الإنسان الأفريقى الآسيوى على امتداد أعوام التاريخ ، استطاع أن يصنع من هذا الطين فنا غاية فى الجمال . نقله عنه الإنسان الأوربى ، ليحول هذا الفن الرفيع إلى صناعة حديثة أدخلت إلى كل بيت خزفا رقيقا دقيقا يحمل جمالا ونفعا تحت اسماء : « بورسين » و « ليموج » و « بسكويتى » و « سيفر » .

فعندما تشرب قهوتك فى فنجان من خزف . وعندما تأكل طعامك فى طبق خزف . وعندما تغسل وجهك فى حوض من خزف . فتذكر أن كل هذا فى الأصل من صنع الإنسان ـ صانعا أو فنانا ـ فى العالم الافريقى الآسيوى ◆

نظرة إلى عالم المثال ثيو بالدين

محمود بقشيش

لفتت نظرى إلى معرض المثال الألمانى « ثيو بالدين » - بباريس أسبابٌ ؛ بعضها شخصى وبعضها الآخر موضوعى . فقد تزامن معرضه الذى أقيم بالمركز الثقافى لألمانيا الديمقراطية بشارع « سان جيرمان » مع معرض لى مشترك مع زميلين مصريين بالمركز الثقافى المصرى بشارع « سان ميشيل » . وكان التباين الحاد فى درجة حيوية المركزين ، ودور كل منهما تجاه فنانيه يفرض علينا المقارنة فرضاً . . ففى الوقت الذى أحاط المركز الألمانى فنانه برعاية مرموقة . . سواء فى طريقة العرض أو الإعلان والإعلام ، تحمّل « الفنانون » المصريون عبء الإتصال ، والإتصال ، والإعلان ، والإقامة . . نيابة عن المركز المصرى المعزول . العاجز ! . . وحتى لا أستدرج لإغراء سرد المتناقضات أنتقل سريعاً إلى الأسباب الموضوعية التى لفتت نظرى إلى هذا المثال ، وإن لم تخل تلك « الموضوعية » من دوافع ذاتية أيضاً ! . . فقد ذكرنى إبداع هذا الفنان بإبداع الستينيات « المصرية » ؛ عندما كان الموضوع الوطنى ، والقومى مثيراً لإبداع الفنانين . ولم يكن « بالدين » شاهداً محايداً ، بل مشاركاً ، ومشتبكاً فى العمل السياسى الثورى ، وتعرّض للسجن ، وإضطر إلى الهجرة . . ثم العودة إلى الوطن بعد إستتباب الأمن .

ويُعَد فنّه أحد النماذج الجيّدة « للفنان - السياسى » الذى عرف الخط الفاصل بينهما . . بحيث لا يصبح العمل الفنى « صدى ميكانيكياً » لـ « فِعْل » السياسى ، بل تعبيراً عن موقف ورؤية إنسانية شاملة ، موصولة أشد الإتصال بالإنجازات الفنية : القومية ، والعالمية ، فبلمحة واحدة تستطيع إكتشاف أن إبداعة تولّد من إطار التعبيرية الألمانية ذات الطابع المميز ؛ الذى يتسم بالحدّة ، وإلتهاب العواطف ، وربما كان تعبير « الميلودراما » أقرب إلى وصف مظاهرها الخارجية . كما يعكس إنتاجه ، وإعترافه . . تأثره بإنجازات النحت المعاصر . . وبشكل خاص بإنجازات « هنرى مور » ، وبمظاهر الطبيعة كالأشجار والأغصان الجافة . وبالنحت الشعبى الإفريقى. إحتل الإنسان - بهيئته المحوّرة تارة ، والمشابهة للواقع تارة أخرى - البطولة . وأستحوذت المرأة على أكبر نصيب فى تلك البطولة . ولم يقدمها فى معظم الأحوال باعتبارها شكلاً موصوفاً عن « موديل » - أو عيّنة بشرية بل باعتبارها رمزاً يتسع للإشارة والإيحاء بالوطن الخصيب بالأجنة التى تنتظر الخروج. وهى - أى المرأة - فى تمددّها غير المسترخى ، وفى جلستها المنتصبة ، أو قيامها الشامخ . . قوية . قادرة على حماية الآخرين ؛ ففى منحوتة بعنوان : (الأم والطفل) - أنجزها عام١٩٦٥ - تظهر الأم بكتلتها الجبلية - متطلعة إلى خطر قادم ، وتصنع من ملاءتها وجسدها مأوىً لصغيرها . وتشكل كتلة الأم والطفل كياناً نحتيّاً ، لا يعترف إلا بالفراغ الراسم للحدود الخارجية ، ولم يسمح إلاّ بفراغ داخلى أسفل ساقيها . ولقد بالغ هذا الفراغ البَيْنِى فى ثقل كتلة الأم .

ونرى « المرأة » شامخة فى جلستها . . فى منحوتة بعنوان (إمرأة حامل) أنجزها عام ١٩٤٨ ، ذات أطراف خشنة تذكر بنظائرها فى إبداع الأربعينيات والخمسينيات المصرية - أى فى نفس المرحلة الزمنية :- ولست أظن أن تأثراً أو تبادل تأثير قد تم بين « بالدين » والفنانين المصريين ، فلم يكن وما يزال غير معروف بين الفنانين المصريين ، بالإضافة إلى أن النموذج الفرنسى فى الثقافة كان السياق الأكثر تأثيرا على الإبداع التشكيلى المصرى ، غير أن أداءه النحتى ورؤيته تنضج بدرجة أفضل - فى تقديرى - فى منحوتة بعنوان(إمرأة ممدّدة) أنجزها عام ١٩٧٢ . ففيها ينطلق خطوات فى طريق التخفف من المشابهة الواقعية إلى جانب الرمز : (المرأة - الوطن - الطبيعة) . . فجسدها يأخذ من كثبان الصحراء الإرتفاع والإنخفاض والاستمرارية ، ومن حسّية الجنس وخصوصيتة استدارات الصدر والبطن . ويقوم الفراغ الخارجى والداخلى بخلق كيان حى متوتر . . توتر المخاض ؛ توتر من يستعد لتقديم هبّة عظيمة للإنسانية !



(الجذع الأسـود !)

أستأذن القارىء فى دعوته لتأمل عدد من النماذج التى أعجبتنى . أولها ـ دون أن يعنى هذا أفضلها ـ منحوتة من الفخار الأسود بعنوان (الجذع الأسود) .لقد ألهم جـذع « فينوس » ، المكتمل شباباً وجمالاً وإتزانا ، عشـرات الفنانـين شرقـاً وغـربـاً بـابتكـار تنويعات لا حد لها منه . كما ألهمت« أساطير التحول » من جنس إلى جنس أو من نوع إلى آخر بتحولات مشـابهة فى مجـال الإبـداع الفنى ، وبالنسبة ل « بالدين » فقـد إختار تحوّل الجذع ـ الذى يُشَكِّل بطبيعته محـاور الخصوبة والمتعة ـ من مادة الكائن الإنسانى إلى مـادة النبات ، وإستعـار لـه خشـونة ملامس الأشجار؛ التى تعلّق بها طويـلاً : دارساً ، ومتأملاً ، ومسجّلاً لها فى عديد من الصور الفوتوغرافية . « ربما » خـطرت له « دافنى » فى تحـولهـا إلى نبـات هـربـاً من « أبولو » .. غير أن « بالدين » استخرج لنا كياناً أسطورياً جديداً .. ينتظم الموروث ، والمختـار . لم يصبـح « الجـذع » عنـد « بـالـدين » ـ التعبيـرى ـ بنـاءً يستنسـخ الرصانة الكلاسيكية بل يتمرد عليها ، بملء محاور الخصوبـة فى الجسد بمـا يستحقه من طاقة فعّاله ، وحركة ، وتوتر . فالجذع يبدو مشتبكاً فى معركة ما : فـالكتل فى صعـود وهبوط ، والملامس الخشنـة . الدوامية . تحالف إندفاع الكتل ، وتصرفنا ـ بالتالى ـ عن جمـال الشكل إلى درامـا « الفعـل » ، وهى دعوة كل التعبيرين .

(راس به مسمار !)

رأس من الخشب مغـروس بـه مسمـار حديدى . أنجز عام ١٩٣٩ . ويشارك به عشق كبار فنانى الغرب للمنحوتات الشعبية الإفريقية . وألهمهم هذا العشق الأسلوب التكعيبى . ويبدو أن« بالْدين » لم يتعلق بهذا النحت الشعبى ، وبما حرّكـه داخل كبـار المبدعين الغربيين ، تعلقاً كبيراً ، فلم تظهر آثار هذا التلاقى إلاّ فى أعمال متفـرقة .. عَبْر أزمنة متباعدة .. وتفسيرى لهذا أنه لا يميـل كثيـراً إلى البنـاء الهنـدسـى . المعـمـارى .. والـذى يمثـل النحت الفرعونى ، والنحت الإفريقى نماذج باهرة لـه ، بل يميـل أكثر إلى تـداعيات الـدفق العاطفى الإنفعالى ، وربما لهذا السبب طَعَن هذا الرأس المعمارى . المُهَنْدس بمسمـار حديدى .. لا مبرر له ـ فى تقـديرى ـ إلا الإعتراض على الإنسان المعمارى ! .. ذلك الاتساق الذى أحببته بسبب ميراث الحب للنحت الفـرعـونى .. والـذى دفعنى إلى الاعجاب بمنحوتة (بالْدين) .



وجـه الممثل والمغنى إرنست بوش عام ١٩٥٥



(دراسة رأس)

وجـه مُشَكّل من شـرائـح النحـاس . أنجزه عام ١٩٧٦ . إن إطلاقه هذا العنوان على تمثاله يعنى أنه يضعه موضع التجريب . وليست محاولات تسطيح الكتلة فى الفراغ بدلاً من كونها مستديرة بالشىء الجديد على النحت المعاصر ، وكذلك رسم كتل فراغية عَبْر الشرائح المسطحّة .. باقتحامها أو بطْى بعض حوافها . ومن بين الذين وُفقوا إلى ذلـك الأسلوب النحات المصرى « محمد رزق » . ورغم عدم الجدة فقد أحببت هذا الـوجـه .. ربمـا بسبب حيـويـة الخـطوط الخـارجيـة ، والـطريقـة التى تـرجـم بهـا خصلات الشعر . تلك الحيوية التى تُذَكِر بالرسم بأداة القلم الرصاص .

●●●

تلك كانت لمحة سريعة عـلى مثّال غـير معروف لدى الفنانين المصريين على الرغم من شهرته العريضة فى بلاده ؛. التى تحرص مؤ سساتها الثقافية على تقديمه للعالم بالصورة اللائقة ، .. التى نتمناها لمن يستحقون من فنانينا .. وما أكثرهم ! ◆

صور الموضوع بالصفحات من رقم ١١٣ : ١١٦

كلمات فى الحب والأسى

الشعار

فاروق خورشيد

ياتعس من رفع الشعار ، قبل أن يعرف الحقيقة . .

الشعار ضوء ووهج . . والحقيقة تعاسة وعتمة وظلام . .

الشعار صوت وضجة ، والحقيقة صمت وخفوت وموات . .

الشعار ينسيك من أنت فتعيش لكلماته وبكلماته . . والحقيقة أرض صلبة من مد قدميه فيها ، ارتدت لاتغور ، ولا تنفذ من خلال سطحها السميك الصلد العنيد . . فاذا بكل ما دوى به فمك ملء فراغ بهواء ، ما أن تطلق الزفير حتى يذهب وينفثئ ويضيع . . ويأكلك الشعار ، ويحرجك الشعار ، ويحدد لك موقعا من الحياة . .

من أنت ؟ وما أنت ؟ وكيف أنت . ؟

وفى عصرنا اختفت هوية الرجال . . لا يريد العصر أن يكون الرجل (أنا) و (محتوى) و (كيفية) . . لا يريد أن يعرف الرجال بسماتهم المميزة وأقدارهم الخاصة . . وأنما هم مجرد تروس فى عجلة دوارة ، والتروس قد تعرف الأرقام ، ولكنها لا تعرف بالسمات أو الأقدار ، فكل ترس هو شبيه لكل ترس قبله ، محدد الدور ، معروف التكوين ، مرصود الطاقة . . ولا فرق بين ترس وآخر حتى فى الموقع ، فالعجلة لا أول لها ولا آخر فهى دائرة ، كل نقطة فيها قد تكون الأولى مرة ، وقد تكون الأخيرة مرة ، طبقا لحركات العجلة ، ومكان رصد حركتها . أما التروس نفسها فهى نقاط على العجلة لا أكثر ولا أقل . .

وحين ينكسر جزء من التروس ، يرفع ليحل محله جزء آخر ، وتدور العجلة مرة أخرى من جديد ، وكأن لا شئ قد حدث . . وبالفعل فلا شئ قد حدث فى دنيا التروس . . فالتروس لا ترفع الشعار ، ولا تعيش بالشعار ، وليست مطالبة بان تقول : من هى ؟ وما هى ؟ وكيف هى . ؟

وحين ينتهى دورها ، تصهر من جديد ، لتعود مادة يشكلها من يريد ، كيف يريد ، ليضعها حيث يريد فى عجلة جديدة دوارة بارادته وأمره . . يضغط على الزر فيوصلها بالطاقة ، وتدور . . ويضغط على الزر ، فيمنع عنها الطاقة ، وتتوقف . . .

ويا تعس من رفع الشعار . . قبل أن يعرف الحقيقة . . الشعار أن تكون والحقيقة أن توجد ، مجرد توجد ، لتمضى أيامك كما يراد لها أن تمضى ، ثم تمضى أنت والأيام معا ، زدتم فى بحر الزيت بقعة ، وفى دنيا المال ورقة . .

الشعار أن تتحقق . . والحقيقة أن ذاتك شئ مرفوض ، مرض ينبغى لكى يكون سوياً ، أن تتخلص منه ، ان بإرادتك ، وإن رغماً ، وبجدع الأنف . .

الشعار ينسيك وقع أقدامك على الأرض ، فتظنها رقصا ، أو طربا ، أو خيلاء ، وهى ليست ألا دقات مطرقة فوق سندان . .

والشعار ينسيك وقع كلماتك فى الهواء ، فتظنها باقية قائمة ، تعلم وتضيف ، وهى ليست ألا نفثات تطلقها مدخنة تخرج عادم الطاقة ، وبقايا أحتراق . . والشعار ينسيك مكانك من الأشياء ، فتحسب أنك فى داخلها ، مؤثر فيها ، فعّال فى وجودها . . والأشياء بعيدة لا تتأثر بك ، ولا تعرفك وتنكر فعاليتك فى كيانها . .

فمن أنت ؟ وما أنت . ؟ وكيف أنت . ؟

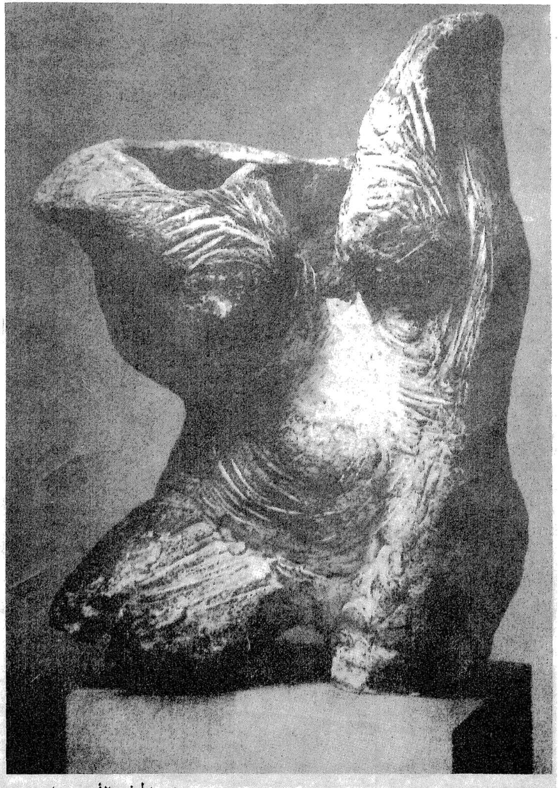
بقايا عصر الرجال ، بقايا مهملة لا يلتفت اليها احد . . تعيش فى ذاتها ولذاتها . . كأنها تماثيل فى متحف ، أو بقايا عاديات فى مخزن قديم منسى . . أو كلمات جوفاء لا تجد لها مكانا على صدر صفحات الصحف ، أو من خلال أبواق الاذاعة . . فهذه تعرف أن لها وظيفة ، وأن الكلمات تسخر لهذه الوظيفة ، وأن الرجال تروس فى عجلة دوارة ، وأن عصر الشعارات قد إنقضى ، وأنتهى منذ حين . . وانك مجرد حالم ، لا يوقف العصر باحلامه ، ولا يقاوم العرف بنداءاته ، ولا يعيش خلال جدار الواقع السميك بشعاراته .

ومن تمرد ، داسته أقدام تسير إلى أمام ، لا تنظر حولها ، فالنظر ممنوع . . ولا تسمع ما حولها ، فالاستماع ممنوع . . ولا تتأمل فى تدفعة الحياة من حولها ، فالتأمل متروك لأصحاب التأمل من أصحاب الواقع والحياة . . داستنا سنابك خيل مدرب يجر عجلات تحلق فى السماء . . ومزقت أشلاءنا . . وأصبحنا مجرد بقايا ، لا حبنا يضيف ، ولا أسانا يهم . . يا تعس من رفع الشعار . . ياتعسه . . ياتعسه . ◆

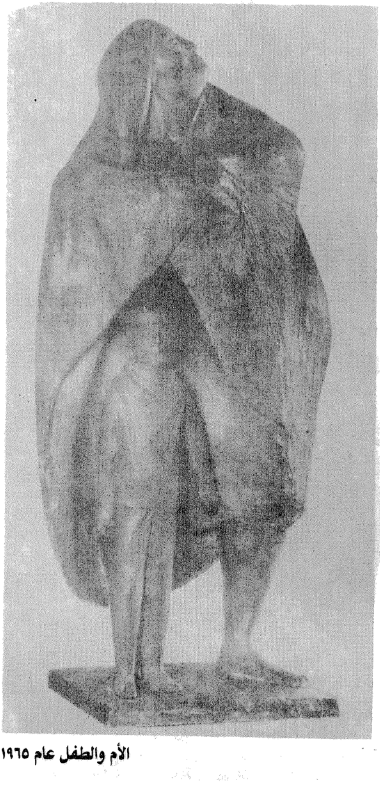
نظرة إلى عالم المثال ثيو بالدين



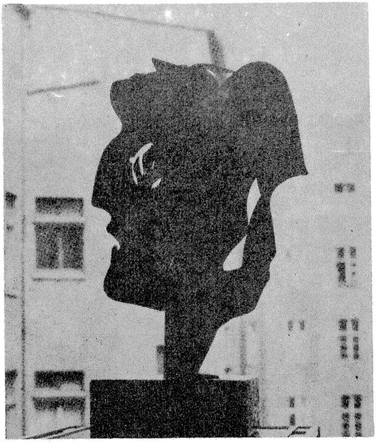
رأس به مسمار عام ١٩٣٩



الجذع الأسود عام ١٩٦٨



الأم والطفل عام ١٩٦٥



أم عامل عام ١٩٥٩



لوحة « القلة » للفنان عادل ثابت



الفنان « عادل ثابت » من مواليد محافظة أسيوط عام ١٩٤٣ م ، ويعمل حالياً مديراً فنياً لمجلة « الهلال » . وفى لمحة سريعة عن عالم الفنان بكتالوج معرضه المقام بمديرية الثقافة بالاسكندرية ؛ قصر ثقافة الأنفوشى ؛ تقول الكلمة :

« يحمل الفنان إرثا من الأفكار ، وينقل معرفة معينة وشكلاً تعبيرياً خاصاً ، حيث تطالعنا لوحاته ناطقة بلغتها الخاصة ، ولكنها لغة جماعية ، بمعنى أن الفنان « عادل ثابت » ليس موجوداً فى ذاته كفنان ، وانما هو موجود فى هذه الأعمال ــ أى فى انشائية العناصر المكونة لفكره واعتقاده .

إن الفنان يختار من الواقع مفردات معينة وينحاز إليها . واختيار هذه المفردات يتضمن أهمية ــ وهو فى عرضه لمجموعة الطبيعة الصامتة ، يقدم المثال الكامل لفنه وتجربته . ان فن « عادل ثابت » ليس تساؤلياً ، ولا تأملياً ، انه فن استقطاب واخضاع حيث تعكس أعماله شكلاً مستعاداً لاهتماماته الجمالية والوجدانية والمعرفية تجاه الطبيعة والأشياء ، حتى تعانقت وانصهرت ، فكان المعنى هو الشكل ، يخرج دليلاً لفن قدير متميز . »

لوحة « لافيلاتا » للفنان رافائيل سانزيو « ١٤٨٣ ـ ١٥٢٠ م »

